BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 1 - GENNAIO 1956

Sommario

Disegni di Nato Frascà

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, n. 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, n. 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, n. 13 - telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: Lire 5.800. Un numero: Lire 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 1 - GENNAIO 1956

La parabola di Duvivier

Quando, una ventina d'anni fa, cominciammo ad occuparci di cose cinematografiche, il nome di Duvivier era obbligatoriamente sulla bocca di tutti. I critici piú accreditati, le riviste specializzate si contendevano entusiastici osanna a lui indirizzati. Non v'era manifestazione alla quale egli non partecipasse invidiato ospite. Le celebrazioni romane del quarantennio del cinema (22 marzo 1935) si aprirono col suo *Poil de carotte* ed i festival di Venezia ebbero «l'onore» di presentare (e premiare) *David Golder* (targa di partecipazione 1932), *Le Paquebot Tenacity* (medaglia d'oro, 1934), *Maria Chapdelaine* (speciale menzione, 1935), *Un carnet de bal* (Coppa Mussolini per il miglior film straniero 1937), *La fin du jour* (Coppa Biennale di Venezia 1939). *Maria Chapdelaine* fu pure Grand Prix in Francia. Erano quei tempi in cui il cinema cominciava a farsi strada al di fuori del ristretto (e sospetto) gruppo dei « fan »: si poteva parlare pubblicamente di cinema senza vergognarsi ed il nostro cruccio era di non vedere Benedetto Croce tra la folla dei convertiti. Mentre l'arte nuova veniva definendosi, i film di Duvivier trovarono il terreno piú propizio e vennero accolti come altrettanti messaggi, studiati minuziosamente metro per metro, discussi con fervore appassionato, citati, ad ogni pié sospinto, come pietra di paragone. Anche noi abbiamo fatto le ossa su quei testi sacri e le nostre prime esperienze saggistiche (sulla cui autorità non giureremmo) riguardavano appunto i movimenti di macchina del nostro.
Ci sentiamo quindi, in un certo senso, in dovere di fare, come si dice, il punto della situazione, oggi che tanta acqua è passata sotto i ponti della Senna e del Tevere e che gli antichi entusiasmi si sono di molto assopiti. Nel nostro esame critico non mancherà, ad ogni modo, il rispetto dovuto ad un'eminente personalità del cinema, qual'è, tutto sommato, ancora Julien Duvivier.

Il periodo muto

Julien Duvivier è nato a Lilla l'8 ottobre 1896. Iniziò la sua attività come attore teatrale (a l'Odéon e presso Antoine): in seguito divenne regista per spettacoli di prosa. Convertito alla « settima arte » (allora pontificava Canudo), alternò la messinscena diretta alla collaborazione con altri direttori. Il primo film da lui firmato è *Haceldama* con Séverin Mars. In questo periodo piú interessanti sono le sue collaborazioni, in sottordine, con i grandi registi del momento. Ad esempio, fu assistente di André Antoine per *L'Arlesienne* e per *Les travailleurs de la mer* e di Bernard Deschamps per *L'Agonie des Aigles*.

Nel 1922, troviamo un *Roquevillard* da un soggetto di Henri Bordeaux del quale Duvivier è l'unico responsabile. Seguendo la moda del tempo il film ha una eccessiva abbondanza di sovraimpressioni. *L'ouragan dans la montagne* è un dramma poliziesco senza alcun particolare pregio. Intorno al 1923, tenta il grosso colpo dando inizio ad una trilogia religiosa, il cui primo momento: *La tragédie de Lourdes*, mette in causa il problema della scienza di fronte alla fede. L'opera, conosciuta anche come *Credo*, ebbe un discreto successo; interpretata da alcuni buoni attori resistette agli anni superando anche l'adozione del sonoro. (Una riedizione sonorizzata circolò a lungo, anche da noi, durante la Settimana Santa).

La seconda parte della trilogia: *L'Agonie de Jérusalem*, venne realizzata molto piú tardi, nel 1927 (quattro anni dopo). *Jésus l'humanitaire*, che doveva concluderla, non fu mai messo in cantiere.

Tuttavia nel 1929, diresse un'agiografia di un certo impegno: *La vie miraculeuse de Thérèse Martin*, piú sostanziosa e vitale di una *Divine croisière* girata l'anno prima con tendenze mistiche assai scoperte. Era questo, un film a forti tinte d'ambiente marinaro: una dolce fanciulla domava un terribile armatore, colpevole della morte dell'equipaggio di una sua nave.

Accanto a questi film, Duvivier affrontò con sicurezza altri generi. *Cours farouches* era un dramma della terra, girato quasi tutto in esterni. I pochi interni erano naturali e non ricostruiti. *Le mariage de Mademoiselle Beulemans*, tratto da una « pochade », fu benevolmente accolto dalla critica, la quale bistrattò invece *Maman Colibri*, versione francese di un film tedesco diretto da Joe May e Hans Szekely. *Poil de carotte* era la riduzione di un romanzo di Jules Renard e narrava la toccante storia di un fanciullo incompreso.

Il piú interessante lavoro del periodo muto è senza dubbio *La machine à refaire la vie*, una storia del cinema, messa insieme con la collaborazione di Lepage. Il lungometraggio, in circa tre ore, illustrava le piú importanti tappe del cinema dalle prime esperienze dei Lumière

agli ultimi superspettacoli: *Koenigsmark* di Perret e *Violettes Impériales* di Roussel (1923). Nel 1933, lo stesso Duvivier, riprese il film aggiungendovi alcuni classici parlati.

Il periodo muto non ci dà certamente la misura della personalità artistica del nostro; comunque, un esame della sua nutrita attività in quel tempo permette di rilevare nella maggior parte delle sue opere i germi della futra grandezza.

I primi anni del sonoro

Ancora incertezze in Duvivier, che non ha trovato neanche in questo periodo la sua vera strada. *Au bonheur des dames* è il suo primo film sonorizzato « a posteriori ». L'ispirazione era partita da un romanzo di Emile Zola. Secondo Pasinetti, vi era una sequenza particolarmente pregevole: le allucinazioni del vecchio che vede dissolvere la propria casa e la sua stessa vita; v'era inoltre un uso appropriato del montaggio ritmico. « *A questo cinema di immagini Duvivier contrappose però una forma di cinema parlatissimo con* David Golder, *interprete principale Harry Baur che si compiaceva della propria recitazione grave e solenne* ». Di questo film, fedele alla formula del parlato al 100 % assai in voga nel 1930-31, Osvaldo Campassi ha rilevato: « *Dovrebbe essere d'ispirazione antisemita e, attraverso l'insistenza su un unico personaggio centrale, vorrebbe forse sottolineare l'incapacità della razza ebraica a vivere fuori del proprio gretto egoismo. Ma la tesi è forzata, e comunque Duvivier la rovina con un sentimentalismo d'appendice* ». *Les cinq gentlemen maudits*, venuto subito dopo, appartiene al genere brillante. « *Presenta tutte le caratteristiche e le incertezze del dilettantismo o, quantomeno, del tirocinio verso occasioni migliori. Il finale (nel quale si vede il gentiluomo truffato, rincorrere con la frusta il maggiore responsabile dell'inganno, attraverso le strette viuzze e le terrazze del quartiere marocchino) è un pezzo mirabile montato con estrema precisione e bravura, irruento e pittoresco* » (Osvaldo Campassi). *Allo Berlin, ici Paris* era un garbato filmettino, nato dalla difficoltà dell'epoca di tradurre le opere cinematografiche in altre lingue.

Infatti in esso apparivano attori francesi e tedeschi parlanti le rispettive lingue. Era la storia sentimentale di due giovani telefonisti punteggiata da sequenze di schietto umorismo. Una, divertentissima, è rievocata dal Pasinetti: l'arrivo del Presidente della Repubblica Transoceanica, sotto la pioggia, la presentazione delle Autorità al Presidente che imbarazzatissimo, dopo aver dato la mano a un'inter-

minabile fila di gente, chiede alla fine in un orecchio a un usciere dove si trovi il gabinetto, lasciando sorpresi i presenti.

Almeno in questa scena, l'influenza di Clair è perfettamente riconoscibile. Con la nuova edizione di *Poil de carotte* lo stile di Duvivier si fa piú maturo. Nonostante certi eccessivi virtuosismi di ripresa, è stato definito uno dei film piú profondi e delicati sull'infanzia (Lo Duca). « *Nel descrivere gli stati d'animo del fanciullo timido e maltratto, Duvivier raggiunse momenti stupendi. Una delle scene piú suggestive e toccanti era il finto matrimonio tra il fanciullo ed una sua compagna di giochi, col corteo per la campagna e il ritornello commentato dalle bestie. La paura del bimbo che crede di vedere fantasmi nella notte danzare intorno a lui, quando esce di casa, la scena d'addio tra Poil de Carotte e la compagna di giochi, il tentativo di suicidio del fanciullo che sente intorno a sé un assordante suono di campane e infine la scena in cui il padre raggiunge Poil de Carotte e lo conduce con sé discorrendo tranquillamente con lui, come due amici, per la campagna inondata di sole: ecco i motivi che hanno portato questo film al successo* » (Pasinetti).

Tutta l'abbondante letteratura cinematografica sull'infanzia venuta dopo, non ha dimenticato la lezione di Duvivier e persino *Jeux interdits* di Clément deve molto a *Poil de Carotte.*

Un buon risultato, dal punto di vista commerciale, corona la lavorazione de *La tête d'un homme,* poliziesco con le carte in regola, vacanza non solo del regista, ma anche dell'interprete principale Harry Baur (l'ispettore Maigret), normalmente investito di ruoli piú complessi. *Le petit roi* è la malinconica storia del piccolo re di un piccolissimo regno balcanico, insidiato dai tutori (aspiranti al trono) e dai sudditi insofferenti della monarchia assoluta. Carl Vincent considerò il film come la peggiore opera di Duvivier, altri lo esaltarono per la sua totale adesione al « cinema cinematografico »; tutto sommato ci sembra un lavoro minore, degno di nota per l'accuratezza e l'impegno della realizzazione.

« *La costante imposizione di una disciplina* » si nota maggiormente nel *Paquebot Tenacity,* efficace narrazione di un amore non corrisposto tra gli ambienti del porto. L'idea del film era partita da una commedia di Charles Vildrac, varata da Jacques Copeau e rappresentata a Parigi con esito lusinghiero.

« *L'intenso valore dell'immagine vibra con sottile puntualità ad ogni stacco del quadro, tenuto anch'esso sotto una rigida sorveglianza* » (Campassi).

Nel 1934 Duvivier si reca al Canadà per girarvi *Maria Chapdelaine,* tratto da un romanzo di Louis Hemon. I boschi ed i laghi americani sono meravigliosamente ritratti in questo film (operatore Krauss),

che ottenne il Grand Prix du Cinema. Maria Chapdelaine è innamorata del giovane cacciatore François Paradis ed alla sua morte rifiuta tenacemente nuovi allettamenti amorosi per rimanere fedele alla memoria del caro scomparso. In *Maria Chapdelaine*, considerato da Domenico Mèccoli, di « chiara sostanza poetica », c'erano alcuni squarci veramente toccanti, come la morte della mamma di Maria, che sussurra le vecchie canzoni della sua lieta giovinezza in terra di Francia. Il pubblico non fece eccessive accoglienze al film, a causa soprattutto della sua lentezza e dell'azione troppo scarna. In Italia fu distribuito nel 1939 col titolo commerciale di « Giglio insaguinato », titolo che non riuscí peraltro a far riempire la cassetta. A Milano tenne il cartellone per 8 giorni contemporaneamente in due sale ed a Roma venne tolto dalla circolazione dopo solo due giorni di repliche. Le delusioni finanziarie di *Maria Chapdelaine* vennero presto ripagate da *Golgotha*, un lavoro pienamente in regola con i dogmi della fede cattolica. *Golgotha* entra a buon diritto a far parte di quelle opere cinematografiche « au service de la foi » di cui l'esempio piú insigne è ancora oggi *Il Re dei Re* di Cecil B. De Mille. Solidamente interpretato (Harry Baur come Erode, Jean Gabin: Ponzio Pilato, Le Vigan: Gesú Cristo) ed accuratamente realizzato suscitò per anni entusiasmi non ancora spenti. Per la prima volta, salvo errore, Duvivier si mostrò anche un ottimo direttore di masse.

Il grande Duvivier

Nel 1935 Duvivier presenta *La Bandéra*, tratto da un romanzo di Pierre Mac Orlan. Un assassino, Gilieth, per fugire alla polizia finisce per arruolarsi nella Legione straniera spagnola. Assegnato ad una Bandéra (battaglione) dislocata nell'interno del Riff, non riesce tuttavia a far perdere le tracce: una spia si arruola a sua volta, allettata dai cinquantamila franchi di taglia che pendono sul capo del fuggiasco. L'omicida e il persecutore per le alterne vicende della guerriglia vengono a trovarsi in un fortino assediato dai ribelli, con altri ventidue volontari; la sorte del piccolo presidio è segnata. Sopraffatti dal numero imponente degli assalitori, i difensori cadono uno dopo l'altro: di fronte alla morte certa, vengono meno rancori e sospetti e Gilieth spira tra le braccia del compagno. Piú che il finale, non immune da retorica , ci piace ricordare per una ideale antologia duvivieriana la morte del soldato Aimos. Tormentato da una terribile sete, il legionario esce dal suo ricovero e si dirige verso un secchio d'acqua, attraversando un terreno scoperto; bevuto qualche sorso viene colpito da una pallottola e prima di reclinare per sempre il capo sulla sabbia,

trova ancora la forza di gridare all'invisibile uccisore: « Me ne frego: non ho piú sete ». Georges Sadoul considerò *La Bandéra* « un'opera di classe » e lodò la regia « abile e nervosa »; Osvaldo Campassi rilevò la naturalezza schietta, quasi documentaria, del paesaggio africano. Di diverso è invece Franco Zannino, il quale rileva il ritmo arbitrario e scomposto, gli eccessivi virtuosismi di macchina (« *Basta citare la sequenza della lotta tra Gilieth e Lucas, in cui la macchina da presa ondeggia paurosamente, dando alle immagini un movimento di nave in tempesta e, al pubblico, un senso di mal di mare* ») ed anche la sommarietà dell'ambiente africano, specie negli interni. Altri saggisti hanno rilevato il modo « gratuito » della carellata dall'alto sulle strade della città, di netta derivazione clairiana.

Tuttavia, a parte gli indiscutibili difetti, *La Bandéra* resta un film importante e tutt'altro che facile. Di esso (e di altri film del « grande Duvivier ») si può senz'altro sottoscrivere l'acuta osservazione di Corrado Terzi: « *Hanno avuto nello storia del cinema una precisa funzione: non è il caso, insomma, né di infierire su giudizi troppo entusiastici formulati un tempo né di seppellire quelle opere sotto un generico e troppo facile disprezzo* ».

Con *L'homme du jour*, Duvivier torna al genere di *Allo Berlin, ici Paris!* Il protagonista di questo film è Maurice Chevalier che da elettricista diviene celebre cantante di canzonette, « l'uomo del giorno » insomma, ma la cui gloria dura appunto « un giorno », sopravvenendo implacabile la decadenza.

La belle équipe è la storia di cinque amici vincitori del secondo premio di una lotteria (le lotterie dei film francesi!) e delle complicazioni, non tutte allegre, che nascono da questa vincita. La « bella brigata » si scioglie ed alla fine due soli ritrovano l'antica amicizia.

Dopo questi film minori, Duvivier si recò a Praga per dirigere una coproduzione franco-cecoslovacca nei nuovi teatri di posa di Barrandov. Gli venne affidata la leggenda di Golem, già portata precedentemente due volte sullo schermo: nel 1915 da Wegener e Galeen e nel 1920 dal solo Paul Wegener. « *Per l'occasione, la sceneggiatura dello strano soggetto venne quasi tutta rielaborata e scritta da André Antoine, il quale ne tolse ogni accenno satirico. Il gigante d'argilla animato dal rabbino Löw agisce in questo film come il simbolo vivente degli abitanti del ghetto uniti nella lotta contro l'oppressione razziale e sociale di un desposta maniaco, l'imperatore Rodolfo II, circondato nel suo castello di Praga da una cricca di cattivi consiglieri e di cortigiani avidi. Gli autori senza dubbio volevano con la loro opera reagire all'intolleranza razziale dei nazisti...* » (Jaroslav Brozs).

Rientrato dalla Cecoslovacchia, Duvivier realizzò quello che gli è riconosciuto unanimemente per il suo capolavoro: *Pépé le Moko*,

« *conclusione e massimo valorizzamento di tutte le esperienze precedenti* » (Casiraghi). Qui, il regista seguendo la corrente « realistica » o « naturalistica » del cinema francese, riesce a trovare un modo « abile e serrato di espressione ». Scrisse giustamente Franco Colombo: « *Non ritroveremo piú un Duvivier cosí esplicito, cosí coerente, un Duvivier cosí padrone del mezzo cinematografico, concertatore vigile e minuzioso degli elementi coadiuvanti* ». Ed in questo film l'attore Jean Gabin, creato da Duvivier, definisce inconfondibilmente il suo personaggio.

Durante la prima fase di lavorazione, annota Clauco Viazzi, questo film portava un titolo fin troppo suggestivo: *Les nuits blanches*... « *Partito con suggestioni troppo aperte, Duvivier probabilmente s'accorse, in un secondo tempo, del peso eccessivo che un titolo quale* Les nuits blanches *portava con sé; degli echi di cui si sarebbe inevitabilmente caricato: e addivenne ad una indicazione piú sobriamente circoscritta alla propria materia... Laddove la materia stessa gli si presta ad una coordinazione di personaggi ed ambienti; laddove egli sa accentrare il proprio interesse sulla condizione umana di un uomo entro un certo ambiente, o entro una determinata situazione psicologica; allora Duvivier riesce a legare su una medesima traccia i vari momenti della sua ispirazione, e a sorreggere la struttura del film nella misura di una progressione equilibrata, scandita con eguale costanza in ogni punto della durata. E' il caso, codesto, di* Poil de Carotte, *di* La belle équipe, *di — seppure in tono minore —* Maria Chapdelaine; *ma soprattutto di* Pépé le Moko ».

Pépé è il capo incontrastato della Casbah, il malfamato ed impenetrabile quartiere di Algeri. Attorno a lui ruota una schiera di delinquenti: il « Conte » un nobile ridotto a ricettatore, Regis il doppiogiochista amico del capo ed informatore della polizia, Carlos il piú spietato di tutti, Piero il giovane alle prime armi. E poi ci sono le donne della Casbah: Ines, l'amante di Pépé, Aischa l'amante del giovane Piero e la grassa e sfiorita Tania, l'amica di Carlos, un tempo applaudita canzonettista in un locale del Boulevard de Strasbourg.

Un gruppo di turisti francesi, tra i quali c'è la bella Gaby, mantenuta d'alto bordo, capita alla Casbah. Il bandito si infiamma per la donna di classe e sarà questo amore a perderlo. L'ispettore Slimane che da anni lo pedina, riesce ad arrestarlo fuori della Casbah, mentre si reca precipitosamente al porto dove sta per ripartire la nave di Gaby e del suo ripugnante e ricchissimo protettore. Slimane, che in fondo stima Pépé, gli concede di restare al cancello della banchina a guardare la partenza della nave, ma il romantico bandito approfittando della distrazione dei poliziotti si pianta un coltello nel ventre dopo che Gaby, molestata dal suono della sirena, si era turata le orecchie e non

aveva neppur supposto l'ultima disperata invocazione dell'appassionato innamorato.

Tra i brani piú apprezzati di *Pépé le Moko*, è quello dell'uccisione dell'untuoso Regis, colpevole della morte di Piero: l'informatore sta per essere finito dalla sua stessa vittima agonizzante, ma mancando a questa le forze è Carlos che si assume volentieri il compito di giustiziere, mentre il condannato appoggiato al muro mette inavvertitamente in moto le allegre note di un organetto, per lui involontaria e terribile marcia funebre.

« Un Carnet de Bal *formerà un tutto completo, una storia con un principio ed una fine, con uno sviluppo psicologico per se stesso concluso, e non una serie di brani autonomi e staccati legati insieme da un filo conduttore arbitrario* », cosí presentò Duvivier il suo nuovo film, prevenendo le critiche sull'artisticità del genere « ad episodi ». Presentato in prima mondiale al Festival di Venezia 1937, venne vigorosamente applaudito (il regista assisteva allo spettacolo). E' noto che in quella Mostra, la Francia presentò anche *La grande illusion* di Renoir, ma la coppa Mussolini andò a *Carnet de bal*, perché la giuria decise in tal senso mossa da considerazioni politiche.

« *Lo spunto del soggetto è meccanico: un'equazione* ». Cristina, rimasta vedova a trentasei anni, vuol rivedere gli uomini che al suo debutto mondano — diciotto anni prima — le avevano parlato d'amore. I loro dieci nomi sono scritti su di un carnet di ballo, trovato tra vecchie carte, e di uno solo riesce ad evocare l'immagine, di Gérard verso il quale sentí un trasporto non effimero.

Ma proprio di questo non è in grado di trovare l'indirizzo ed intanto muove alla ricerca di quei nove ricordi. Incontra cosí una madre impazzita per la morte del figliuolo giovanetto, un frate maestro di canto, un losco biscazziere e tenutario di case equivoche, un parrucchiere, un alpinista, un medico finito che si dedica a pratiche illecite, un bonaccione sindaco di villaggio... Tutti questi uomini, abbandonato l'antico entusiasmo, sono dei vinti, rottami della società o semplicemente rassegnati al loro mediocre destino, Anche gli incontri « comici » traspirano malinconia.

Infine Cristina scopre l'indirizzo di Gérard: l'abitazione è a pochi chilometri dal suo castello sull'altra riva del lago. Ma qui un'ultima delusione l'attende: l'antico amore è morto da otto giorni ed è rimasto a piangerlo il figlio, un giovanetto bello e romantico come colui che aveva amato. La donna sola, pensa di far da madrina al giovane solo, e lo farà entrare in società al suono di quel valzer galeotto che in quella lontana sera accompagnò il suo primo attesissimo ballo.

« *Tutti gli espedienti e i motivi del cinema francese, dal tono*

lievemente umoristico di qualche passaggio, alle inquadrature oblique (episodio del medico), vi erano uasti ».

A proposito del film cosí recentemente si è espresso Corrado Terzi: « *Anche ad esaminarlo da vicino, una volta messa fuori discussione la sua inesistente poeticità, conserva intatta una notevole suggestione spettacolare in almeno cinque episodi su sette, cioé negli episodi formalmente meglio elaborati. E' senza dubbio il caso di parlare di abilità, piú che di sensibilità e di gusto, e di una notevole abilità, da parte di Duvivier, nell'aver sfruttato ampiamente le risorse della musica, del parlato, dei rumori, dei movimenti di macchina e, per l'appunto, del materiale plastico* ».

In virtú dei suoi ultimi film, la celebrità di Duvivier dilagava al di là dell'Oceano e da Hollywood gli veniva un'offerta della Metro. Il famoso regista accettò e diresse *The great waltz,* ma subito ritornò in Francia per la preparazione della *Fin du jour.* Ormai Louis Jouvet stava prendendo il posto di Jean Gabin, nelle sue predilizioni di regista. Il famoso Jo di *Carnet di ballo* è diventato qui Saint-Clair, il vecchio « amoroso » ridotto a vivere di carità nell'Abbaye di Saint-Jean, casa di riposo per attori un tempo celebri. Gli sono compagni nella vita monotona ed amara Marny, « *il grande artista autentico che, per troppo severa concezione dell'arte sua, non ebbe mai il grande successo pur se ebbe da tutti la considerazione e il rispetto* (*Francen*) *e contro di lui, il vecchio comico Cabrissade, eternamente deluso, eternamente respinto, chiamato e non eletto, che sempre fu sulla soglia dell'arte e mai la raggiunse* » (Lucio D'Ambra). « *Squisite le donne tutte, da Madeleine Ozeray a Gabrielle Dorziat, ultime e prime vittime del dongiovannismo teatrale — fatto di confusione tra finzione e realtà — del bel Saint-Clair, delle incantevoli parole d'amore, impersonate da lui sul teatro* ».

« *Vi sono delle sequenze in cui le immagini hanno uno straordinario risalto* — ricorda Francesco Pasinetti —; *per tutte basterà citare la scena in cui, rimasti senza luce, gli attori accendono le candele, e attorno a un barile di vino, brindano, mentre uno di essi va dall'uno all'altro e corre intorno alla sala dell'abbazia e le ombre si agitano, lunghe, sulle pareti* ».

« *A volte sembra che un significato piú profondo si riveli in un'arguzia amara, come nella preziosa scena della ribellione nell'abbazia dei vecchi attori: "Nous n'avons pas peur des mots!". Scena che si direbbe, come tutto il film, crepuscolare se quest'aggettivo non fosse stato usato spesso, con evidente sproporzione* » (Barbaro).

L'ammirazione per la nobiltà del soggetto, la forza eccezionale dell'interpretazione, la passione e la piena partecipazione della regia, non fecero dimenticare i difetti fondamentali di questo film: « *le noio-*

se insistenze melodrammatiche, le frammentarietà, il virtuosismo fine a se stesso ». Questi difetti peggiorarono sensibilmente nella *Charette fantôme*, un classico tema nordico, rielaborato dal Duvivier con un sentimentalismo della peggiore specie. L'ambiente malsano, l'atmosfera morbosa, i personaggi malati facevano pensare ad un « Miserabili » di quart'ordine! Non mancavano le sequenze degne di Duvivier, ma erano sommerse da un romanticismo deteriore da drammone d'appendice. Ugo Casiraghi che del film è stato attento revisore ha concluso il suo saggio dicendo: « *Realizzando* (Duvivier) *un'opera né stilisticamente unitaria né tematicamente conclusiva, ma offrente a scatti improvvisi e incontrollati un ulterlore, preciso orizzonte alle immense possibilità del cinema* ».

Un tel père et fils è l'ultima fatica duvivieriana prima dell'esilio ad Hollywood. A quanto sappiamo (mancandoci la conoscenza diretta) era cosa senza infamia e senza lode, narrante la storia di una famiglia francese, attraverso alcune generzioni.

Duvivier ad Hollywood

Con il soggiorno ad Hollywood, comincia per Duvivier quella pericolosa involuzione non ancora superata. Come è noto, il regista lasciò la Francia per sfuggire all'occupazione nazista ed assieme ad altri colleghi connazionali trovò larga ospitalità in America. Il profugo girò quattro film complessivamente, nessuno dei quali — purtroppo! — si raccomanda per pregi particolari. Per *Lydia* « *la questione artistica non si pone. neppure; spettacolarmente lo si può considerare come uno scadente prodotto della cinematografia americana. Il filone da cui trae origine è ancora quello di* Carnet di ballo: *la donna matura alla ricerca del passato...* » *Tales of Manhattan* è la storia di un frak, filo conduttore di una serie di sketchs più o meno indovinati. « *E il frak viene pazientemente seguito nelle sue peregrinazioni nei suoi passaggi di mano in mano, e sempre giunge nella vita di un personaggio quando questa si trova in un punto di crisi ed è matura per la risoluzione... Materia disparata, senza che una necessità di ordine interiore intervenga a giustificare il metodo frammentario e l'impostazione del racconto...* » (Fabio Carpi).

Flesh and fantasy, era anch'esso un film ad episodi, mentre *The impositor* un'inefficace prestazione di Jean Gabin.

« *Il bilancio dell'attività di Duvivier in America appare nettamente negativo, ma si può giungere ad affermare che l'America altro non ha fatto che mettere in luce e potenziare tutte quelle deficineze che già apparivano implicite nelle precedenti opere del periodo francese* » (Carpi).

Panique segna la rentrée di Duvivier. Il protagonista è Michel Simon con una barba jettatoria degna di figurare tra gli elementi del « Carro fantasma ». Qualcuno paragonò *Panique* alla *Folla* di Vidor ed a *Primo amore* di Fejos, un film, insomma, della moltitudine, di quella massa implacabile ed ignobile che si ottiene raggruppando quelli che si usa chiamare « brave persone ».

« *Come King Vidor, Duvivier, con la stessa forza e la stessa intensità, si rivolta contro questa forma raffinata della vigliaccheria umana. Dalla Passione di Cristo al linciaggio, essa ci prova che dopo duemila anni, il mondo non ha minimamente abbandonato le sue piú abbiette inclinazioni. Ispirato da Simenon, Duvivier ha realizzato un film senza concessioni di sorta, coraggioso, vigoroso che si può accostare alla* Fiamma del Peccato » (Maurice Bessy). Effettivamente la nobiltà del tema affrontato non va sottovalutata, né può essere misconosciuta la superiore abilità direttoriale del Nostro, però in complesso, *Panique* non andava oltre ad una buona, e forse ottima, fattura artigianale. Non solo, ma non è male aggiungere che *Panique*, in fondo, era un film del 1937-38 come concezione e realizzazione, all'oscuro dei progressi tecnici ed estetici raggiunti nei successivi dieci anni dalla cinematografia.

Anna Karenina, fatto a Londra per Alessandro Korda, è la peggior Anna Karenina dello schermo. Attori eminenti come Vivien Leigh, Ralph Richardson ecc. sono stati malamente impiegati in questo film brutto in senso assoluto.

Una certa riabilitazione Duvivier l'ottiene con *Aù royaume des Cieux*, storia che si svolge in un collegio di rieducazione per ragazze. Come per *Panique* si potevano fare i nomi della *Folla* e di *Primo amore*, qui veniva subito alla mente almeno il famoso e non dimenticato *Ragazze in uniforme* di Léontine Sagan. « *Con tutti i suoi errori, è un'opera non priva di alcuni valori e sorretta da un mestiere che raggiunge talvolta momenti vigorosi e singolari* » (Aristarco). *Au Royaume des Cieux* è, finora, l'ultimo film di Duvivier che meriti un'approfondita discussione, essendo i successivi talmente modesti e cosí poco impegnativi da non richiedere particolari analisi. Anche il pubblico si è totalmente dimenticato del regista e pochissimi, ad esempio, si sono accorti che la regia dei primi due *Don Camillo* era sua. Resta il ricordo del passato, dell'epoca del « grande Duvivier », ma anche la vecchia fama viene continuamente sgretolata da severe, e non sempre serene, revisioni critiche.

Con la nostra fatica, puntellata da autorevoli citazioni, speriamo di essere riusciti ad indicare quello che ancora oggi è vitale e quello che è irrimediabilmente caduto nella vasta « opera omnia » di Julien Duvivier.

Roberto Chiti e Mario Quargnolo

Filmografia di Julien Duvivier

Soggetti, sceneggiature, collaborazioni varie

1919: LA REINCARNATION DE SERGE RENAUDIER - *Sceneggiatura*: Julien Duvivier.

1921: L'AGONIE DES AIGLES - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Georges d'Esparbès. *Sceneggiatura e collaborazione alla regia*: Julien Duvivier. *Regìa*: Bernard Deschamps. *Attori*: Séverin Mars, Maxime Desjardin, Gaby Morlay, Gilbert Dalleau.

—— CREPUSCULE D'EPOUVANTE - *Soggetto e sceneggiatura*: Julien Duvivier. *Regìa*: Henri Etiévant. *Attori*: Jeanne Desclos, Victor Francen, Charles Vanel.

1924: LA NUIT DE LA REVANCHE - *Soggetto e sceneggiatura*: Julien Duvivier. *Regìa*: Henri Etiévant. *Attori*: Léon Mathot, Charles Vanel, Simone Vandry, Rachel Devirys.

1927: LE MYSTERE DE LA TOUR EIFFEL - *Produzione*: Film d'Art. *Sceneggiatura*: Julien Duvivier. *Regìa*: Marcel Vandal. *Fotografia*: Armand Thirard, René Guichard. *Scenografia*: F. Delattre. *Attori*: Tramel, Gaston Jacques, Régine Bouet, Jean Diener, Jimmy Gaillard.

1946: COLLEGE SWING (o AMOUR DELICES ET ORGUES) - *Produzione*: Production di Cygne. *Soggetto e sceneggiatura*: André Berthomieu, Julien Duvivier, Barry e Dominique Nohain. *Dialoghi*: Paul Vandenberghe. *Regìa*: André Berthomieu. *Fotografia*: Jean Bachelet. *Attori*: Giselle Pascal, Jean Dessailly, Alice Tissot, Henri Cremieux, Gérard Nery, Catherine Erard, Lajarrige, Dominique Nohain, Louvigny, Charles Dechamps.

Regia

1919: HACEDALMA - *Sceneggiatura*: Julien Duvivier. *Attori*: Séverin Mars, Camille Bert.

1922: LES ROQUEVILLARD - *Soggetto*: basato su un romanzo di Henri Bordeaux. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: Jeanne Desclos, Maxime Desjardins, Georges Melchior, Edmond Van Daele.

—— L'OURAGAN DANS LA MONTAGNE - *Soggetto, sceneggiatura, regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: Gaston Jacquet, Lotte Lorring.

—— LES LOGIS DE L'HORREUR (o DER UNHEIMLICHE GAST) - *Produzione*: Sud Film, Monaco. *Regìa*: Julien Duvivier.

1923: LE REFLET DE CLAUDE MERCOEUR - *Regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: Gaston Jacquet, Maud Richard.

—— CREDO o LA TRAGEDIE DE LOURDES (*Il miracolo di Lourdes*) - *Produzione*: Celer Film. *Soggetto e regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: Desdemona Mazza, Henri Krauss, Rolla Norman, Gaston Jacquet, Jean Lorette, Pierrette Lugand, Marcel Chabrier.

—— L'OUVRE IMMORTELLE - *Regìa*: Julien Duvivier.

1924: COEURS FAROUCHES - *Regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: Desdemona Mazza, Gaston Jacquet, Rolla Norman, Jean Lorette.

—— LA MACHINE A REFAIRE LA VIA (*documentario*) - *Regìa*: Julien Duvivier, Henri Lepage.

1925: L'ABBÉ CONSTANTIN (*L'ombra dell'oro*) - *Produzione*: Film d'Art. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Ludovic Halévy e sulla commedia di Pierre Decourcelle. *Regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: Jean Coquelin, Georges Lannes, Généviève Cargès, Pierre Stephan, Claude France, Georges Danebourg, Madame Decori.

—— POIL DE CAROTTE - *Produzione*: Film d'Art. *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di Jules Renard. *Riduzione e sceneggiatura*: Jacques Feyder. *Regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: André Henzé, Henri Krauss, Fabien Haziza, Charlette Barbier-Krauss, Suzanne Talba.

1926: LE MARIAGE DE MADEMOISELLE BEULEMANS - *Produzione*: Film d'Art. *Soggetto*: Fonson e Wicheler. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Armand Thirard, René Guichard. *Attori*: Andrée Brabant, Jean Debelly, Gustave Libeau, Suzanne Cristy, René Lefèvre, Barency, Hubert Daix, Dérigal.

1927: L'AGONIE DE JERUSALEM (*L'agonia di Gerusalemme*) - *Produzione*: Vandal e Delac. *Regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: Edmond Van Daële, Maurice Schutz, Gaston Jacquet, Marguerite Madys, Malavier, Bertha Jalabert, Léon Salene, Georges Péclet.

—— L'HOMME A L'HISPANO - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Pierre Frondaie. *Adattamento*: René Hervil. *Regìa*: Julien Duvivier. *Attori*: Huguette Dulfos, Georges Galli, Akos Chakatouny, Madeleine Rodrigue, René Lefèvre, Georges Péclet.

1928: LE TOURBILLON DE PARIS (*Il turbine di Parigi*) - *Produzione*: Vandal e Delac - Aubert Film. *Soggetto*: basato sul romanzo « La Sarrazine » di Germaine Acrément. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: André A. Dantan. *Attori*: Lil Dagover, Léon Bary, René Lefèvre, Gina Barbieri, Gaston Jacquet, Hubert Daix, Léonce Cargue, Louis Melrack.

—— TRAMEL S'EN FICHE (*cortometraggio comico*) - *Produzione*: Aubert Film - Vandal e Delac. *Regìa*: Julien Duvivier. *Attore*: Tramel.

—— LA DIVINE CROISIERE - *Produzione*: Vandal e Delac. *Regìa*: Julien Duvivier. *Assistente alla regìa*: Michel Bernheim. *Fotografia*: André A. Dantan. *Attori*: Suzanne Christy, Line Moro, Henri Krauss, Charlotte Barbier-Krauss, Thomy Bourdelle, Jean Murat, Georges Paulais, Vignier, Kerly, Henri Valbel, Madame Decori.

1929: LA VIE MIRACULEUSE DE THERESE MARTIN - *Produzione*: Vandal e Delac. *Regìa*: Julien Duvivier. *Attrice*: Simone Bourday.

— MAMAN COLIBRI - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Henri Bataille. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Armand Thirard, René Guichard. *Attori*: Maria Jacobini, Franz Lederer, Jean-Paul de Baëre, Jean Dax, Hélène Hallier.

— AU BONHEUR DES DAMES (*Il tempio delle tentazioni*) - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Emil Zola. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Armand Thirard, René Guichard. *Scenografia*: Christian-Jaque. *Attori*: Dita Parlo, Andrée Brabant, Pierre De Guingand, Armand Bour, Nadia Sibirskaia, Ginette Maddie, Louis Melrack.

1930: DAVID GOLDER (*La beffa della vita*). - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Irene Nemirowsky. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Georges Périnal. *Scenografia*: Lazare Meerson. *Attori*: Harry Baur, Jean Coquelin, Paule Andral, Gaston Jacquet, Jacques Gretillat, Jean Bradin, Camille Bert, Jackie Monnier.

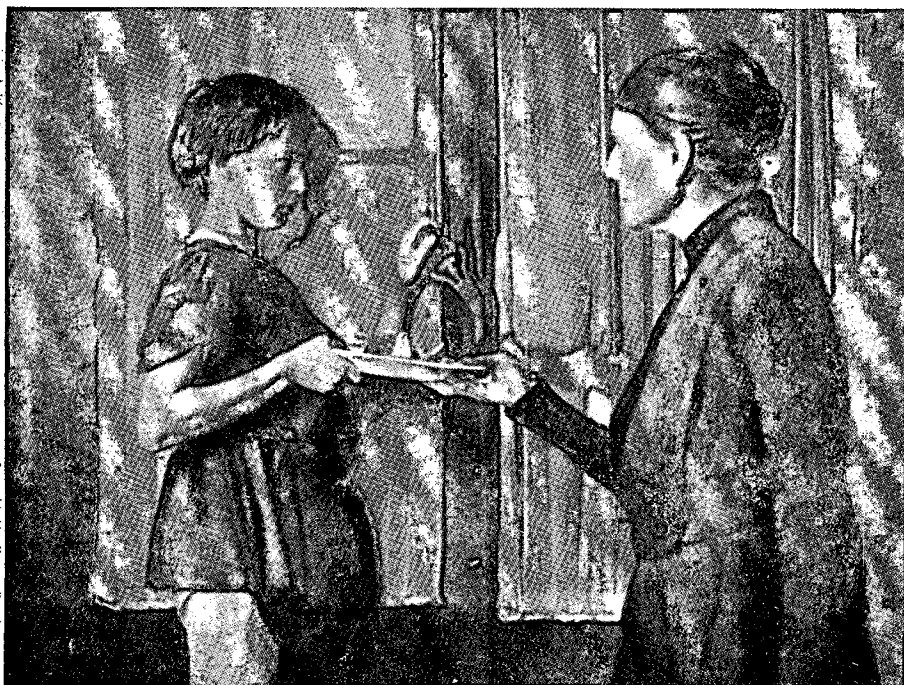
1931: LE CINQ GENTLEMEN MAUDITS (*I cavalieri della morte*) - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato su un racconto di André Heuze. *Adattamento e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Armand Thirard, René Moreuau. *Musica*: Jacques Ibert. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Harry Baur, René Lefèvre, Rosine Déreau, Robert Le Vigan, Georges Péclet, Marc Dantzer, Jacques Erwin, Odette Barencey, Mady Berry. (Edizione tedesca col titolo: *Der Fünf Verfluchten Gentlemen. Attori*: Adolf Wohlbrück, Camilla Hörn, Jack Trevor, Dantzer, Georges Péclet, Allan Durant, Hans Sternberg).

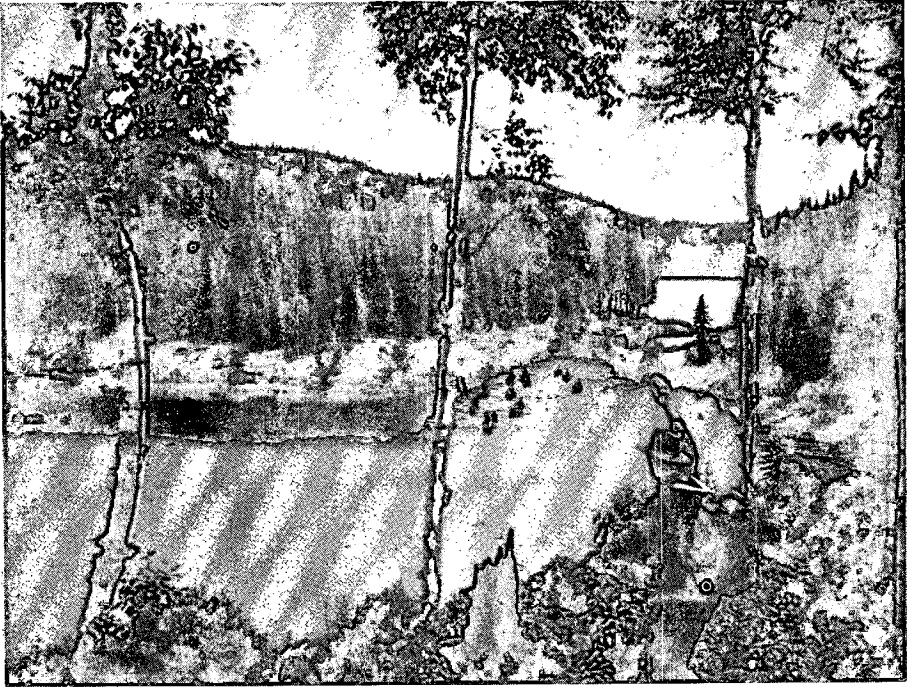
1932: HALLO, HALLO! HIER SPRICHT BERLIN! o ALLO BERLIN, ICI PARIS (*Allò Parigi, allò Berlino*) - *Produzione*: Tobis. *Soggetto*: basato su un racconto di Rolf E. Vanloo. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Reimar Kuntze, Heinrich, Balasch, Max Brink. *Musica*: Karl Rathaus, Kurt Schroeder. *Attori*: Josette Day, Georges Beulanger, G. Puttjer.

— POIL DE CAROTTE (*Pel di carota*) - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di Jules Renard. *Riduzione, sceneggiatura, regìa*: Julien Duvivier. *Assistente alla regìa*: Geza von Radwanij. *Fotografia*: Armand Thirard, Monniot. *Scenografia*: Lucien Aguettand, Carré. *Musica*: Alexander Tausman. *Montaggio*: Jean-Paul Le Chanois. *Attori*: Robert Lynen, Harry Baur, Catherine Fonteney, Louis Gauthier, Christiane Dor, Colette Segall, Simone Aubry, Maxime Fromiet, Germaine Rouver, Madame Marthy.

— LA VENUS DU COLLEGE - *Produzione*: Vandal e Delac. *Regìa*: Julien Duvivier. *Attrice*: Marie Glory.

1933: LA TETE D'UN HOMME (*Il delitto della villa*) - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Georges Simenon. *Sceneggiatura*: Calmann, Louis Delaprée, Julien Duvivier. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Armand Thirard. *Scenografia*: Georges Wakhewitch. *Musica*: Jean Dallin. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Harry Baur, Gina Manès, Valery Inkjinoff, Line Noro, Alexandre Rignault, Gastone Jacquet, Louis Gauthier, Marcel Bourdel, Echourin, Missia, René Sternu, Damia, Jean Brochard.

— LE PETIT ROI (*Il Principe di Kaïnor*) - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di André Lichtenberger. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Armand Thirard. *Scenografia*:

JULIEN DUVIVIER: *Poil de carotte* (1932)

JULIEN DUVIVIER: *Poil de carotte* (1932)

JULIEN DUVIVIER: *Maria Chapdelaine* (1934)

JULIEN DUVIVIER: *Golem* (1936)

JULIEN DUVIVIER: *La bandéra* (1935)

(*Archivio fot.*: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *La bandéra* (1935)

JULIEN DUVIVIER: *La belle équipe* (1936)

JULIEN DUVIVIER: *La belle équipe* (1936)

Maquettand. *Musica*: Tibor Harsany. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Robert Lynen, Arlette Marchal, Paule Andral, Marcel Vallée, Béatrice Bretty, Jean Toulout, Camille Bert, Maurice Schutz, Hubert Prébier, Robert Le Vigan.

1934: LE PAQUEBOT TENACITY - *Produzione*: Vandal e Delac. *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Charles Vildrac. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Nicolas Hayer, Christian Matras, Armand Thirard, Willy. *Scenografia*: Jacques Krauss. *Musica*: Jean Wiener. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Marie Glory, Albert Prejcan, Hubert Prélier, Pierre Laurel, Nita Alvarez, Pierre Larquey, Mady Berry, A. Servilange.

—— MARIA CHAPDELAINE (*Il giglio insaguinato*) - *Produzione*: Société Nouvelle de Cinématographie. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Louis Hémon. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Georges Périnal, Jules Kruger. *Scenografia*: Jacques Krauss. *Musica*: Jean Wiener. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Madeleine Renaud, Jean Gabin, Jean Pierre Aumont, Thomy Bourdelle, Suzanne Desprès, Robert Le Vigan, André Bacqué, Daniel Mendaille, Alexander Rignault, Fred Barry, Gaby Triquet, Maximilienne, Emile Genevois, Van Daële, Clement, Pierre Laurel, G. Hamilton, J. Daurand.

1935: GOLGOTHA - *Produzione*: Ictis Film. *Produttore*: Krikorian. *Soggetto*: basato sull'omonimo romanzo del Canonico Joseph Reymond. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Operatore*: Jules Kruger. *Scenografia*: Jean Perrier. *Musica*: Jacques Ibert. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Assistente*: Jean Stelli. *Attori*: Robert Le Vigan, Jean Gabin, Harry Baur, Edwige Feuillère, Juliette Verneuil, Charles Granval, Lucas Gridoux, Viguier, André Bacqué, Edmond Van Daële, Robert Prélier, Maurice Lagrenée, Jean Forest, Robert Ozanne, Marcel Chabrier, Georges Péclet, Marcel Carpentier, Georges Saillard, Vana Yami, Victor Vina, Paul Asselin, Philippe Hersent, Marcel Lupovici, Teddy Michaud, Enrique Gomez.

—— LA BANDERA - *Produzione*: Soc. Nouvelle Cin. - *Produttore*: Maurice Juven. *Aiuto regìa*: Robert Vernay e Castre Blanco. *Soggetto*: basato sul romanzo di Pierre Mac Orlan. *Sceneggiatura*: Julien Duvivier e Charles Spaak. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Jules Kruger, Marc Fossard. *Scenografia*: Jacques Krauss. *Musica*: Jean Wiener, Roland Manuel. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Jean Gabin, Annabella, Robert Le Vigan, Pierre Renoir, Aimos, Viviane Romance, Charles Granval, Gaston Modot, Margo Lion, Suzy Prim, Rafaël Medina, Pitouto, Robert Ozanne, José Casado, Jesus Castro Blanco, Maurice Lagranée, Louis Florencie, Noël Roquevert, Marcel Lupovici, Philippe Janvier, Robert Ancelin, Reine Paulet.

1936: L'HOMME DU JOUR (*L'uomo del giorno*) - *Produzione*: Les Film Marquis. *Soggetto*: Michel Emer, Charles Vildrac. *Sceneggiatura*: Charles Vildrac, Julien Duvivier. *Dialoghi*: Charles Spaak. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Roger Hubert. *Scenografia*: Jacques Krauss. *Musica*: Jean Wiener, Vincent Scotto. *Canzoni*: Borel, Clèrc e Michel Emer. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Maurice Chevalier, Elvire Popesco, Alerme, Josette Day, Robert Lynen, Marcel Vallée, Marcelle Géniat, Renée Devillers, Simone Deguyse, Marguerite Deval, Aimos, Marcelle Praince, Paulette Elambert, Mona Dol, Germaine Michel, Emile Tramont, Léon Arvel.

—— LA BELLE EQUIPE (*La bella brigata*) - *Produzione*: Cine Arys. *Produttore*: Arys Nissotti. *Soggetto e sceneggiatura*: Julien Duvivier, Charles

Spaak. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Jules Kruger, Marc Fossard. *Scenografia*: Jacques Krauss. *Musica*: Maurice Yvain. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Assistente*: Robert Vernay. *Attori*: Jean Gabin, Charles Vanel, Viviane Romance, Micheline Cheirel, Aimos, Marcelle Géniat, Raymond Cordy, Charpin, Jacques Baumer, Raphaël Medina, Charles Dorat, Charles Duval, Robert Lynen, Gaston Modot, Roger Legris, Georges Bever, Geneviève Sorya, Charles Granval, Andrée Servilange.

—— LE GOLEM - *Produzione*: A.B. Film. *Produttore*: Charles Philipp. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Gustav Meyrink. *Sceneggiatura*: Julien Duvivier, André Paul Antoine. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Vaclav Vich, Jan Stallich. *Scenografia*: Andrej Andrejeff, S. Kopecky. *Musica*: Joseph Kumeck. *Attori*: Harry Baur, Germaine Aussey, Roger Karl, Roger Duchesne, Ferdinand Hart, Jany Holt, Gaston Jacquet, Aimos, Charles Goldblatt, Marcel Dalio, Tania Doll, Charles Dorat, Julien Carette.

—— PEPE LE MOKO (*Il bandito della Casbah*) - *Produzione*: Hakim de Paris Film. *Soggetto*: basato sul romanzo del detective Roger Ashelbé. *Dialoghi*: Henri Jeanson. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Jules Kruger, Marc Fossard. *Scenografia*: Jacques Krauss. *Musica*: Vincent Scotto, Mohamed Yguer Buchen. *Montaggio*: Marguerite Beaugé. *Assistente alla regìa*: Robert Vernay. *Attori*: Jean Gabin, Mireille Balin, Gabriel Gabrio, Lucas Gridoux, Gilbert Gil, Line Noro, Charpin, Saturnin Fabre, Marcel Dalio, Fréhel, René Bergeron, Charles Granval, Jean Temerson, Roger Legris, Renée Carl, Gaston Modot.

1937: UN CARNET DE BAL (*Carnet di ballo*) - *Produzione*: Sigma. *Produttore*: Pierre Frogerais. *Soggetto*: Julien Duvivier. *Sceneggiatura*: Julien Duvivier, Jean Sarment, Pierre Wolff, Yves Mirande, Bernard Zimmer. *Dialoghi*: Benard Zimmer, Henri Jeanson, Jean Sarment. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Michael Kelber, Philippe Agostini, Pierre Levent. *Bozzetti*: Paul Colin. *Scenografia*: Serge Pimenoff, Jean Douarinou. *Musica*: Maurice Jaubert. *Montaggio*: A. Versein. *Assistente alla regìa*: Charles Dorat. *Attori*: Marie Bell, Françoise Rosay, Harry Baur, Pierre Blanchar, Raimu, Louis Juvet, Fernandel, Pierre Richard Willm, Milly Mathis, Robert Lynen, Alcover, Sylvie, Jeanne Fusier-Gir, Roger Legris, Alfred Adam, Gabrielle Fontan, René Genin, Henri Nassiet, Andrex, Sylvain, Maurice Bénard, Jean Marco, Jeanine Zorelli e i piccoli cantori della « Croix de bois ».

1938: THE GREAT WALTZ (*Il grande valzer*) - *Produzione*: M.G.M. *Soggetto*: Oscar Hammerstein II. *Adattamento e sceneggiatura*: Walter Reisch, Gottfried Reinhardt, Samuel Hoffenstein. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Joseph Ruttenberg. *Scenografia*: Cedric Gibbons. *Musica*: Johann Strauss, adattata da Dimitri Tiomkin. *Attori*: Fernand Gravey, Luise Rainer, Miliza Korjus, Lionet Atwill, Hugh Herbert, Curt Bois, George Houston, Alma Kruger, Sig Ruman, Christian Rub, Herman Bing, Minna Gombell, Monty Woolley, Al Shean, Bert Roach, Henry Hull, Leonid Kinskey, Greta Meyer, Ralph Sanford, Max Hoffman jr.

1939: LA FIN DU JOUR (*I prigionieri del sogno*) - *Produzione*: Régina. *Soggetto, sceneggiatura, regìa*: Julien Duvivier. *Collaboratore per la sceneggiatura e i dialoghi*: Charles Spaak. *Fotografia*: Christian Matras. *Scenografia*: Jacques Krauss. *Musica*: Maurice Jaubert. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Louis Jouvet, Michel Simon, Victor Francen, Madeleine Ozeray, Gabrielle Dorziat, Alexandre Arquillière, Arthur Devère, Joffre, Charles

Granval, Sylvie, Gaby Andreu, Joan Coquelin, Camille Beauve, François Perier, Pierre Magnier, Jean Lherbay, Gaston Jacquet, Denise Vernac, Geneviève Sorya, Jacques Berthier, Georges Bever, Blanche Denège, Henri Nassiet, Victor Vina, Claude Sainval, Odette Talazac, René Befgeron, Maurice Schutz, Pierre Sergeol, Robert Rollis.

—— LA CHARRETTE FANTOME (*Il carro fantasma*) - *Produzione*: Transcontinental. *Soggetto*: basato sul romanzo di Selma Lagerlöff. *Sceneggiatura e regìa*: Julien Duvivier. *Dialoghi*: Alexandre Arnoux. *Fotografia*: Jules Kruger. *Scenografia*: Jacques Krauss. *Musica*: Jacques Ibert. *Montaggio*: Jean Feyte. *Attori*: Pierre Fresnay, Louis Jouvet, Micheline Francey, Valentine Tessier, Robert Le Vigan, Marie Bell, Jean Mercanton, Ariane Borg, Mila Parély, Alexandre Rignault, Michel François, Pierre Palau, Marcel Pérès, Sylvain, Henri Nassiet, Philippe Richard, René Génin, Marie Hélène Dasté, O'Brady, L. Kieffer.

1940: UNTEL PERE ET FILS - *Produzione*: Transcontinental. *Produttore*: Paul Graetz. *Soggetto, sceneggiatura e dialoghi*: Marcel Achard, Charles Spaak, Julien Duvivier. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Jules Kruger. *Scenografia*: Guy De Gastyne. *Costumi*: Rosine Delamare. *Musica*: Jean Wiener. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Louis Jouvet, Raimu, Michèle Morgan, Suzy Prim, Renée Devillers, Robert Le Vigan, Jean Mercanton, Lucien Nat, Harry Krimer, Colette Darfeuil, Pierre Magnier, Louis Jourdan, Biscot, Fernand Ledoux, Daniel Mendaille, Anita Gombault, René Génin, Jean Mercury, Yvonne Legeay, Raymone e la voce di Charles Boyer.

1941: LYDIA - *Produzione*: London Film, United Artists. *Produttore*: Alexander Korda. *Soggetto*: Julien Duvivier, Ladislaus Bus-Fekete. *Sceneggiatura*: Ben Hecht, Samuel Hoffenstein. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Lee Garmes. *Scenografia*: Vincent Korda e Jack Okie. *Arredamenti*: Julia Heron. *Effetti speciali*: Lawrence Butler. *Musica*: Miklos Rosza. *Attori*: Merle Oberon, Joseph Cotten, Alan Marshal, Hans Jaray, George Reeves, Edna May Oliver, John Hollyday, Sara Allgood, Frank Conlan, Billy Roy, Gertrude W. Hoffman.

1942: TALES OF MANHATTAN (*Destino*). - *Produzione*: 20th Century Fox. *Soggetto e sceneggiatura*: Ben Hecht, Ferenc Molnar, Alan Campbell, Samuel Hoffenstein, Berne Giler, Lamar Trotti, Ladislaus Fodor, Donald Odgen Stewart, William Morrow, Henry Blankfort, Laszlo Gorog, Edmund Beloin, Laszlo Vadnay, Bert Lawrence, Julien Duvivier, Ann Wigton. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Joseph Walker. *Scenografia*: Richard Day e Boris Leven. *Musica*: Sol Kaplan. *Canzoni*: Lee Robin e Ralph Rainger. *Montaggio*: Robert Bischoff. *Attori*: Charles Boyer, Rita Hayworth, Thomas Mitchell, Eugene Pallette, Roland Young, Cesar Romero, Ginger Rogers, Henry Fonda, Gail Patrick, Charles Laughton, Elsa Lanchester, Victor Francen, Edward G. Robinson, James Gleason, George Sanders, Harry Davemport, James Rennie, J. Carrol Naish, Marion Martin, Paul Robeson, Ethel Waters, Eddie « Rochester » Anderson, Clarence Muse, W.C. Fields, Sig Arno, Mae Marsh, Christian Rub, Helene Reynolds, Barbara Lynn, Robert Greig, Morris Ankrum, George Reed, Frank Orth, Adeline De Walt Reynolds, Harry Hayden, Cordell Hickman, Don Douglas, Paul Renay, le Peter Sisters, The Hall Johnson Chair.

1943: FLESH AND FANTASY (*Il carnevale della vita*) - *Produzione*: Universal. *Produttori*: Charles Boyer, Julien Duvivier. *Soggetto*: basato su tre rac-

conti di Oscar Wilde. *Sceneggiatura*: Laszlo Vadnay, Ellis St. Joseph, Ernest Pascal, Samuel Hoffenstein. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Paul Ivano, Stanley Cortez. *Scenografia*: Robert Boyle. *Musica*: Alexander Tansman. *Attori*: Charles Boyer, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Betty Field, Robert Cummings, Thomas Mitchell, Anna Lee, Robert Benchley, Dame May Whitty, Ch. Aubrey Smith, Charles Winninger, Edgar Barrier, Clarence Muse, Anita Bolster, David Hoffman, Billy Young, Marjorie Lord, Grace MacDonald.

— THE IMPOSTOR (*L'impostore*) - *Produzione*: Universal. *Soggetto, sceneggiatura, regìa*: Julien Duvivier. *Dialoghi*: Stephen Long, Marc Connelly, Lynn Starling. *Fotografia*: Paul Ivano. *Scenografia*: John B. Goodman, Eugene Lourié. *Musica*: Dimitri Tiomkin. *Montaggio*: Paul Landres. *Effetti speciali*: John Fulton. *Attori*: Jean Gabin, Richard Whorf, Allyn Joslyn, Ellen Drew, Peter Van Eyck, Ralph Morgan, Eddie Quillan, John Qualen, Dennis Moore, Milburn Stone, John Philliber, Charles McGraw, Otho Gaines, Fritz Leiber, John Forrest, Ian Wolfe, William B. Davidson, Frank Wilco, Warren Ashe, Peter Cookson, Leigh Whipper, George Irving, Grandon Rhodes, Ernest Whitman.

1946: PANIQUE (*Panico*) - *Produzione*: Régina. *Soggetto*: basato sul romanzo « Les fiançailles de M. Hire » di Georges Simenon. *Adattamento, sceneggiatura e dialoghi*: Charles Spaak, Julien Duvivier. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Nicholas Hayer. *Scenografia*: Serge Pimenoff. *Musica*: Jacques Ibert. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Michel Simon, Viviane Romance, Paul Bernard, Charles Dorat, Max Dalban, Emile Drain, Marcel Pérès, Guy Favières, Lucas Gridoux, Lita Recio, Louis Florencie, Louis Lions, Michel Ardan, J.F. Martial, Lucien Paris, Olivier Darrieux, Paul Frank, Sylvain, Lucien Carol, Jonny Leduc, Michèle Auvray, Jesyane Dorée, Magdeleine Giden, Germaine Geranne.

1948: ANNA KARENINA - *Produzione*: London Film. *Produttore*: Alexander Kordà. *Produttore associato*: Herbert Mason. *Soggetto*: basato sul romanzo di Leone Tolstoi. *Adattamento e sceneggiatura*: Julien Duvivier, Guy Morgan. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Henri Alékan. *Scenografia*: Andrej Andrejeff, Wilfrid Shingleton. *Costumi*: Cecil Bates. *Musica*: Constant Lambert. *Effetti speciali*: W. Percy Day, Cliff Richardson. *Montaggio*: Russell Lloyd. *Attori*: Vivien Leigh, Ralph Richardson, Kieron Moore, Hugh Dempster, Mary Kerridge, Marie Lohr, Frank Tickle, Helen Haye, Mary Martlew, Ruby Miller, Austin Trevor, Ann South, Guy Verney, John Longden, Leslie Bradley, Gino Cervi, Sally Ann Howes, Niall MacGinnis, Michael Gough, Martita Hunt, Heather Thatcher, Beckett Bould, Judith Nelmes, Valentin Murch, Theresa Giehse, Michael Medwin, John Salew, Patrick Skipwith, Jeremy Spencer, Pat Noonan, Anna Korda.

1949: AU ROYAUME DES CIEUX (*Nel regno dei cieli*) - *Produzione*: Régina. *Soggetto, sceneggiatura, regìa*: Julien Duvivier. *Dialoghi*: Henri Jeanson. *Fotografia*: Victor Armenise. *Scenografia*: René Moulaërt. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Serge Reggiani, Suzy Prim, Suzanne Cloutier, Liliane Maigné, Monique Mélinand, Jeane Morlet, Renée Cosima, Colette Déreal, Juliette Greco, Christiane Lanier, Mathilde Casadesus, Max Dalban, Louis Florencie, Paul Faivre, Nicole Besnard, Anne Saint-Jean, Nadine Bellaigue, Florence Luchaire, Andrée Tainsy, Caroline Carlotti, Sophie Leclairc, Monique Gérard, Mireille Carral, Line Carrel, Joëlle Robin, Mireille Colussi, Hélène Remy, Ludmilla Hols.

1950: BLACK JACK o JACK EL NEGRO (*Il grande avventuriero*) - *Produzione*: Jungla Film. *Soggetto*: da un'idea di Robert Gaillard. *Sceneggiatura*: Julien Duvivier, Charles Spaak. *Dialoghi*: Michel Pertwee. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: André Thomas, Alfonso Nieva. *Scenografia*: André e S. Burman. *Musica*: Joseph Kosma. *Montaggio*: Marthe Poncin, Margarita Ochoa. *Condirettore*: N. Conde. *Attori*: George Sanders, Herbert Marshall, José Jaspe, Patricia Roc, Agnes Moorehead, Howard Veron, Marcel Dalio, José Nieto, Fernando Aguirre, Dennis Wyndham, Jose Maria Lado, Rafael Bardem, Carlos Villarias, Marg Alexander, Lola Flores, Manolo Caracol.

—— SOUS LE CIEL DE PARIS (*Sotto il cielo di Parigi*) - *Produzione*: Régina. *Soggetto, sceneggiatura, dialoghi*: Julien Duvivier, René Lefèvre. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Nicolas Hayer. *Scenografia*: René Moulaërt. *Musica*: Jean Wiener. *Montaggio*: André Gaudier. *Attori*: Jean Brochard, Christiane Lenier, Brigitte Auber, René Blancard, Sylvie, René Gélin, Raymond Hermantier, Daniel Ivernel, Pierre Destailles, Michel Vitold, Jane Morlet, Serge Grave, Robert Favart, Marcelle Praince, Paul Frankoeur, J.L. Le Goff, Rivers Cadet, Milly Mathis, la piccola Marie-France, Jean Berton, Paul Bisciglia.

1952: DON CAMILLO - *Produzione*: Amato-Rizzoli-Francinex. *Soggetto*: basato sull'omonimo romanzo di Giovanni Guareschi. *Sceneggiatura*: Julien Duvivier e René Barjavel. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Nicolas Hayer. *Scenografia*: Virgilio Marchi. *Musica*: Alessandro Cicognini. *Montaggio*: Maria Rosada. *Attori*: Fernandel, Gino Cervi, Vera Talchi, Franco Interlenghi, Gualtiero Tumiati, Saro Urzì, Leda Gloria, Sylvie, Charles Vissière, Clara Auteri Pepe, Marco Tulli, Olga Solbelli, Mario Siletti, Armando Migliari, Carlo Duse, Italo Clerici, Peppino De Martino, Manuel Gary, Luciano Manara, Dina Romano, Marcella Melnati, Cesare Polacco, André Hildebrand, Armando Furlai, Maria Zanoli, Vera Magnane, Giovanni Onorato, Giorgio Albertazzi, Franco Pesce, Didier d'Yd.

—— LA FETE A HENRIETTE (*Henriette*) - *Produzione*: Arys Nissotti-O' Connell-Régina. *Soggetto, sceneggiatura, dialoghi*: Julien Duvivier, Henri Jeanson. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Roger Hubert. *Scenografia*: Jean D'Eaubonne. *Musica*: Georges Auric. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Dany Robin, Michel Auclair, Hildegarde Neff, Julien Carette, Saturnin Fabre, Michel Roux, A. Rignault, Henri Crémieux, Louis Seigner, Paulette Dubost, Daniel Ivernel, J.L. Le Goff, Philippe Olive, Jeannette Batti, F. Gilbert.

1953: IL RITORNO DI DON CAMILLO - *Produzione*: Rizzoli-Francinex-Ariane. *Soggetto*: liberamente tratto da alcuni racconti di Guareschi. *Sceneggiatura*: Julien Duvivier, René Barjavel. *Regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Anchise Brizzi. *Scenografia*: Virgilio Marchi. *Musica*: Alessandro Cicognini. *Montaggio*: Marthe Poncin, Orazio Sacco. *Attori*: Fernandel, Gino Cervi, Alexandre Rignault, Edouard Delmont, Thomy Bourdelle, Leda Gloria, Saro Urzì, Marco Tulli, Arturo Bragaglia, Charles Vissière, Lia di Leo, Enzo Stajola, Pina Gallini, Miranda Campa, Bernardo Severoni, Giovanni Onorato, Jean Mollier, Beppe Tosi, André Hildebrand, Lino Solari, Paolo Stoppa, Giampaolo Rosmino, Tony Jacquot, Claudy Chapeland, Robert Lombard.

1954: L'AFFAIRE MAURIZIUS (*Il caso Maurizius*) - *Produzione*: Franco-London Film, Jolly Film. *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Jacob

Wassermann. *Sceneggiatura, dialoghi, regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Robert Le Febre. *Scenografia*: Max Douy. *Musica*: Georges Van Parys, P. Larrieu. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Madeleine Robinson, Daniel Gélin, Eleonora Rossi Drago, Anton Walbroock, Jacques Chabassol, Charles Vanel, Denis D'Inès, Aldo Silvani, Pierre Palau, Jean d'Yd, Harry Max, Jim Gérald, Claude Arlay, Paola Borboni, Jacques Varennes, Pierre Asso, Berthe Bovy.

— MARIANNE DE MA JEUNESSE - *Produzione*: Filmsonor-Régina-Francinex-Royal. *Soggetto*: basato sul romanzo « Doloreuse Arcadie » di Peter de Mendelssohn. *Adattamento, sceneggiatura, regìa*: Julien Duvivier. *Fotografia*: Léon H. Burel. *Scenografia*: Jean d'Eaubonne. *Musica*: Jacques Ibert. *Montaggio*: Marthe Poncin. *Attori*: Marianne Hold, Isabelle Pia, Pierre Vaneck, Gil Vidal, Jean Galland, Claude Aragon.

(A cura di **R. C.** *e* **M. Q.**)

Bibliografia su Julien Duvivier

Storie generali o particolari

BARDÈCHE e BRASILLACH: *Histoire du Cinéma,* Martel, Paris, 1948, pagg. 319, 400, 401.

CAMPASSI OSVALDO: 10 *anni di cinema francese,* Poligono, Milano, 1948, Vol. I, pagg. 63-113 e pagg. 176-77.

CHARENSOL GEORGES: *Panorama du cinéma,* Ed. Kra, 1930, ristampa Jacques Melot, Paris, 1947, pagg. 67-68, 137, 139, 145.

CHARENSOL GEORGES: *Vent'anni di cinema a Venezia,* Ateneo, Roma, 1952, capitolo dedicato alla partecipazione francese, pagg. 50-52.

COLPI HENRI: *Le Cinéma et ses hommes,* Causse, Graille et Castelneau, Montpellier, 1947, pagg. 100-102.

FORD CHARLES: *Le cinéma au service de la Foi,* Plon, Paris, 1953, pagg. 74-75.

JEANNE RENÉ e FORD CHARLES: *Histoire encyclopédique du Cinéma,* Volume I, Robert Laffont, 1947, pagg. 432-35, Vol. II, pag. 459.

LAPIERRE MARCEL: *Les cents visages du Cinéma,* Grasset, Paris, 1948, pagg. 171, 226-27.

LEPROHON PIERRE: *Cinquante ans de cinéma français,* Edition du Cerf, Paris, 1954, pagg. 136-38.

LO DUCA: *Storia del cinema,* Garzanti, Milano, 1951, pagg. 59, 69, 76.

MORALES MARIA LUZ: *El Cine,* Salvat Editores, Barcelona, 1950, Vol. III, pagine 251-55.

PASINETTI FRANCESCO: *Storia del Cinema,* Bianco e Nero, Roma, 1939, pagg. 203, 293-94, 422.

PASINETTI FRANCESCO: *Mezzo secolo di cinema,* Poligono, Milano, 1946, pagine 111-12.

SADOUL GEORGES: *Storia del Cinema,* Einaudi, Torino, 1951, pagg. 361-63, 366-68.

SADOUL GEORGES: *Le cinéma pendant la guerre,* Denoël, Paris, 1954, pag. 175.

SADOUL GEORGES: *French Film,* The Falcon Press, London, 1953, pagg. 74-75.

VINCENT CARL: *Storia del cinema,* Garzanti, Milano, 1949, pagg. 105-10.

ZUÑIGA ANGEL: *Una historia del cine,* Barcelona, 1948, Vol. I, pagg. 450-51, Vol. II pagg. 98-100 e 337-38.

Articoli, capitoli, saggi

I - *Duvivier in generale*

ANONIMO: *J. D.,* in « Ciné Suisse » n. 326 del 14 maggio 1947.

ANONIMO: *J. D.,* in « Eco del Cinema », Roma, n. 5/162 del maggio 1937.

AUTORI VARI: *Il volto del cinema,* A.V.E., Roma, 1941.

CAMPASSI OSVALDO: *Pabst e Duvivier,* in « Cinema », v. s. n. 43 del 10 aprile 1938.

FRANCI ADOLFO: *Duvivier ovvero della cattiva letteratura,* in « L'Illustrazione Italiana », Milano, gennaio 1940.

LATTUADA ALBERTO: *Poesia di Duvivier,* in « Domus », 138, giugno 1939.

MECCOLI DOMENICO: *Conoscenze illustri,* in « Cinema », n. 30 del 25 settembre 1937.

MONACO FRANCO: *Etica di Duvivier,* in « Roma fascista » del 25 luglio 1938.

PUCK (Massimo Mida): *Galleria: J. D.,* in « Cinema », n. 120 del 25 giugno 1941.

RIVOLTA AMEDEO: *Un regista: J. D.,* in « Hollywood », n. 139 del 15 maggio 1948.

SANTI PIERO: *Introduzione a Clair e Duvivier,* in « Frontespizio », Firenze, 1939.

VIAZZI GLAUCO: *Da Méliès a Duvivier,* in « Rivoluzione socialista », Milano, 14 luglio 1945.

WALDEKRANZ RUNE: *Filmen Växer upp,* Stoccolma, 1941, capitolo 18.

II - *I suoi principali film*

« I cavalieri della morte »

UGO CASIRAGHI: *A proposito di un film di Duvivier,* in « Bianco e Nero », III, 12, Roma, dicembre 1939.

« Pel di carota »

JEAN FOSSE: *La musique de "Poil de Carotte",* in « Sesame », I, 12, Bruxelles, 1932.

« Il delitto della Villa »

TINO RANIERI: *Simenon nel porto delle tentazioni,* in « Rassegna del Film », III, n. 20, gennaio-maggio 1954, pag. 21.

« La Bandera »

ANONIMO: *La Bandera,* in « Cinema » v. s., n. 7, ottobre 1936.

FRANCO ZANNINO: *La Bandera,* (Seconda ediz.), in « Rassegna del Film », I, n. 8, novembre 1952.

« Golem »

GLAUCO VIAZZI: *Un Duvivier inedito: Golem,* in « Spettacolo », n. 3/4, Forlì, febbraio-marzo 1943.

JAROSLAV BROZ: *Il Golem visita il fornaio dell'imperatore,* in « Cinema », n. s. n. 86, maggio 1952, (con tre fotografie).

« Il Bandito della Casbah »

GLAUCO VIAZZI: *Il Bandito della Casbah,* « Cineteca Domus », 1945, (con 122 fotogrammi).

FRANCO COLOMBO: *La Casbah perduta,* in « Rassegna del Film », Anno I, n. 6, 1952.

« Carnet di ballo »

ANONIMO: *Carnet di ballo,* in « Bianco e Nero », n. 9, settembre 1937.

DOMENICO MECCOLI: *Duvivier e il suo nuovo film,* in « Cinema », n. 22, del 1937.

CORRADO TERZI: *Carnet di ballo* (II edizione), in « Rassegna del Film », anno II, n. 15, giugno 1953.

« I prigionieri del sogno »

VICE: *I prigionieri del sogno,* in « Cinema », v. s., n. 85 del 10 gennaio 1940.

LUCIO D'AMBRA: *La fin du jour,* in « Film », n. 33 del 19 agosto 1939.

« Il carro fantasma »

UGO CASIRAGHI: *Nota su Sjöström e Duvivier,* in « Bianco e nero », VI, 3, Roma, 1942, e in « Umanità di Stroheim », Poligono, Milano, 1945.

« *Untel père et fils* »
GEORGES CHARENSOL: *Untel père et fils,* in « Renaissance du cinéma français », Le Sagittaire, Paris, 1946.

L'esperienza americana

FABIO CARPI: *La Francia in America,* in « Cinetempo », Milano, puntate del 6 settembre e del 13 settembre 1945.

GEORGES CHARENSOL: *Le Français en Amerique,* in « Renaissance du Cinéma Français », Le Sagittaire, 1946, pagg. 137-141.

FERDINANDO ROCCO: *Appunti sul Duvivier americano,* in « Cinema », n. s., n. 29 del 30 dicembre 1949. (Analisi critica di « *Tales of Manhattan* » e di « *Flesh and fantasy* »).

« *Panico* »
TINO RANIERI: vedi *Il delitto della villa.*

Altri film

JEAN CLAUDE ROLLAND: *La naissace d'un film*: « *Au royame des cieux* », in « Cine-Digest », n. 1, del maggio 1949.

JEAN THEVENOT: *Julien Duvivier tourne à l'italienne*: « *Sous le ciel de Paris* », in « L'Ecran Français », n. 268, del 28 agosto 1950.

VICE: *Henriette,* in « Cinema nuovo », n. 36, del 1° giugno 1954.

Filmografia

Fiche filmographique de la Fédération Française des Cinés Clubs (maggio 1940).

(a cura di R. C. *e* M. Q.*)*

L'immagine che parla spagnolo

Preambolo: lo spagnolo universale

Se uno spagnolo qualunque, per un motivo qualunque, va a fermarsi in una qualunque città di uno qualunque dei diciotto paesi che costituiscono l'America ispanica, accadrà invariabilmente la stessa cosa. Andrà a un caffè, o non sarà spagnolo — uno scienziato biologo esiliato, di fama mondiale, non volle risiedere in Cile, dove gli offrivano un grosso incarico, perchè non vi sono caffè in cui poter chiacchierare. — E una volta seduto in un caffè, dopo una diecina di minuti comparirà uno sconosciuto, si presenterà come spagnolo e racconterà la sua storia. Si trova in America da quindici anni — esiliato — o da trenta o più — vecchio residente — per una circostanza o per l'altra, generalmente avverse, perchè già il Cervantes le indicava così. Sente nostalgia della Spagna, ma lì vive, lì lavora e crea, lì mantiene la famiglia e lì morirà. I suoi figli si considerano americani, e possono capitar due cose: che ammirino e amino la Spagna, o disprezzino tutto ciò che è spagnolo, a cominciar dal padre. Quest'ultima cosa è un dramma, divenuto un luogo comune, tra gli emigranti e i vecchi residenti spagnoli e italiani. Ma in qualunque caso, il fatto è lo stesso. Quando gli inglesi sono andati via dall'India inglese, pochi anni fa, l'India ha cessato di essere inglese, per tornare ad essere India. Ma quando gli spagnoli sono andati via dall'America spagnola, un secolo fa, questa ha continuato ad essere l'America ispanica, non soltanto per la lingua, ma per la sua base e la sua struttura sociale. Perchè gli spagnoli non solo si sposarono e si mescolarono con gli *indios*, ma diedero il loro nome ai domestici, come fossero della loro stirpe. E l'abitante di questa America, che tante volte vuol essere soltanto americano, è, irrimediabilmente, anche spagnolo. Vasta è la Castiglia!

Più lontano ancora: all'angolo più remoto del pianeta e senza lo scudo della storia. E' l'oasi più sperduta del Sahara, punto di pas-

saggio delle carovane e posto telegrafico, piccola stazione della ferrovia che l'attraversa. Dal posto carovaniero o dalla stazione ferroviaria sbucherà un arabo, un beduino o *tuareg*, col suo velo sul viso, seguito dal suo piccolo harem di tre o quattro mogli indigene. Parlerà nella lingua locale con i viaggiatori del treno o della carovana. E uno di questi, dal finestrino del vagone o dall'alto di un cammello gli griderà a un tratto, in perfetto spagnolo: « Oilà, bel giovane, sono Rodriguez ». E l'altro si toglierà il velo per dargli un abbraccio e, forse in puro madrileno, gli dirà come se si trovassero in Via degli Ambasciatori: « Ma, ragazzo, dove vai da queste parti? ». Sono i rifugiati spagnoli che, allo scoppio dell'ultima guerra, furono inviati dalla Francia al tremendo lavoro della costruzione della transahariana, con tanti altri stranieri, tra i quali il grande regista Fedor Ozep. Quelli che sopravvissero furono liberati dalle truppe nordamericane... e quasi tutti rimasero colà. Il mio amico Muñoa, oggi in America, era capo dei telefoni in pieno deserto, a duemila chilometri dal mare, scriveva buone poesie, aveva una casa con una cortina d'acqua all'ingresso e, per un miracolo d'ingegno e di sforzo disinteressato — tipicamente spagnolo — giunse a coltivare garofani andalusi sulla sabbia del deserto. Quasi tutti i garofani che oggi abbelliscono molte città africane provengono dal vivaio che il mio amico poeta coltivò in pieno deserto del Sahara. Lì vivono, lì lavorano, lì hanno il loro harem e i loro figli, lì stanno, ormai per sempre, migliaia di spagnoli divenuti arabi. Vasta è la Castiglia!

Questi esempi semplici, aneddotici, ma viventi e veri, potrebbero citarsi all'infinito. Ma sono tutti eguali, rappresentano tutti il simbolo, misterioso e chiaro a un tempo, che indica il gran tesoro dello spirito spagnolo, così occulto e così manifesto; il profondo senso dell'universalità che informa egualmente sia la povera vita personale di uno spagnolo qualsiasi, in un angolo qualsiasi del vasto mondo, sia la migliore storia della Spagna, sia la grande arte spagnola.

Questa questione delle cinematografie ispaniche — del grande e appassionante problema dell'immagine che parla spagnolo — bisogna trattarla, quindi, in profondità e nel suo insieme. Non come argomento di competenza commerciale, nè di divergenza artistica — benchè esista — ma con un'idea di unità. E, soprattutto, come idea, per quel che ha di realmente fecondo; lontano dalla ricetta per fare del cinema ispanico e dalla formula per far denaro con esso. Occorre sapere quale è il dramma e quale la speranza di questa immagine che nel mondo, e nella complessa ed estesa orbita del cinema, parla spagnolo.

Dimensioni

Giacchè il mondo artistico può essere immaginato al modo stesso di quello vero e planetario, costituito da strati geologici, accumulatisi attraverso i tempi. Un taglio verticale ci mostrerebbe la formazione di questo mondo dalle sue origini, da una remota età primaria, su cui le generazioni artistiche successive sono venute accumulando le loro opere a grandi tappe. Quel che siamo oggi, lo dobbiamo a quelli di ieri. Taglio che darebbe la dimensione nazionale di quel mondo dell'arte e della letteratura, della cultura in generale.

Ma ciascuno di questi strati cronologici si estende in ogni epoca, lungo tutto il pianeta culturale, con dei caratteri, una flora, una fauna, e perfino dei fossili, tipici, specifici, forse intrasferibili. E' lo strato presente e antistorico, viviamo in esso e le sue origini non hanno valore. E un taglio orizzontale mostrerebbe il lato internazionale, universalista e contemporaneo di ciascuna delle tappe che lo formano.

Due dimensioni, quella nazionale e quella universale, che lo tracciano come coordinate, e servono per fissare qualsiasi dei suoi punti. Ed anche longitudine e latitudine, per assicurare la rotta in molti casi. Nell'arte sudamericana, ed americana in generale, questo schema di indirizzo è vivo e attuale come in nessuna altra.

Poichè in America questa stratificazione nazionale esiste appena, e la sua arte si trova senza « un passato utile », secondo la definizione anch'essa prammatistica di Van Wyck Brooks. Ogni artista americano cerca di fare, in primo luogo, un'arte americana, e poi nordamericana, messicana, uruguaiana, argentina, brasiliana, colombiana... E' il vello d'oro in cerca del quale parte ogni artista in terra d'America. E' un'arte d'intenzione continentale e nazionale. Al qual fine cerca di sondare nelle sue tradizioni autoctone, in cerca di quel passato utilizzabile, di una base propria su cui lavorare. Generalmente l'indigenismo, benchè le sue possibilità, in funzione della nostra epoca, siano difficili e scarse, salvo in un paio di paesi.

D'altro canto, quando non trova questi strati culturali profondi nella sua stessa terra estetica, l'americano va a cercarseli in quelle dei vecchi paesi europei, che considera più affini: Spagna, Italia, Francia, Inghilterra... principalmente. Ed allora si produce il movimento opposto: muovendosi in estensione, invece che in profondità, si trova con l'internazionalismo, con i grandi movimenti culturali dell'epoca. A ciò lo spinge una gran forza americana continentale, nazionale e individuale: la novità. L'America si vanta di vivere sul filo del più sottile presente e il nuovo, l'attuale, il moderno, l'« ultimo grido » in tutto, è il dio della vita americana. E così, queste due dimen-

sioni di ogni arte — nazionale e internazionale — sono norme di vita per l'Arte in America, dall'Alaska alla Terra del Fuoco. E, logicamente, anche per il suo cinema.

Cinema messicano a 2000 metri d'altezza

Nell'America ispanica solo due paesi — come è noto — hanno un'arte e una produzione industriale cinematografica importante e continua: il Messico e l'Argentina. Gli studi cileni, assai bene attrezzati, stanno quasi sempre inattivi, e quelli a cui si è dato inizio nel Perù, per iniziativa privata di un milionario, non sono mai stati portati a termine. Altre nazioni hanno produzioni sporadiche, come Cuba e il Venezuela, ma di modesta importanza. Il Brasile, la cui industria è anch'essa instabile, produce una ventina di films all'anno, ma il suo idioma lo allontana dal nostro mondo. Tra la Spagna e i paesi dell'America ispanica si producono da 150 a 190 pellicole all'anno. Il Messico è il gran produttore di lingua spagnola, con più di cento pellicole annuali. Cifra che lo colloca tra i maggiori paesi cinematografici di grande produzione, come Stati Uniti, India e Giappone, e in concorrenza diretta con Italia e Francia per il quarto posto, che è il secondo del mondo occidentale. Argentina e Spagna, alla pari, con le loro quaranta-cinquanta pellicole annuali, vengono dopo Germania, Inghilterra, Egitto e si disputano il decimo posto nelle graduatoria mondiale. E quanto al pubblico: 108 milioni di spettatori frequentano le sale cinematografiche messicane ogni anno, 120 quelle argentine, circa 200 quelle spagnole.

Di qui deriva che i suoi problemi siano artisticamente più semplici, poichè il cinema poggia sopra un'industria poderosa e si dirige a un pubblico immenso; due elementi fondamentali, il cui enorme volume gli impedisce l'agilità e la ricerca di problemi che caratterizzano l'arte, acuta e vigile, per esempio, dello scrittore. Ma sono gli stessi di ogni arte americana nella sua dimensione fondamentale: arte autoctona e nazionale, o arte europea e internazionale, come soluzione per i suoi problemi estetici e, in questo caso, anche finanziari.

Il Messico è uno degli esempi più straordinari, perchè il Messico è forse il paese straordinario per eccellenza. Come il Perù, offre il meraviglioso, suggestionante, ossessionante strato della civiltà europeizzante che la va ricoprendo come la marea crescente delle sue selve ricopre le sue rovine. Ma è lì, sempre presente, ancora operante nei milioni di *indios* che formano la base della sua popolazione, nella tradizione di miti remotissimi, che si trasformano e si

innestano nella vita quotidiana di ogni messicano. Questa civiltà precolombiana forse non costituirà un « passato utile » per la nostra epoca dominata dalla macchina e dalla tecnica. Ma per l'arte è il gran fondo senza fondo dal quale salgono, fino alle città moderne e ai suoi uomini, le radici della cultura messicana. Più che per la letteratura, per le arti plastiche. Ed anche per il cinema, benchè questo lo abbia appena utilizzato ed abbia, anzi, preso esattamente una direzione contraria.

Il Messico e il suo cinema è uno dei più notevoli casi della resistenza collettiva alla ricezione di nuovi valori che in questo caso sono i più vecchi. Caso tipico di quello che il filosofo nordamericano Marshal Urban chiama « la legge della soglia » in arte. Durante tutto il Medio Evo, il mondo europeo visse accanto ai monumenti della Grecia e di Roma, senza vedere in essi i loro valori estetici, considerandoli come rovine e ricavandone pietre per costruire palazzi e castelli. Fino al Rinascimento non vengono scoperte le loro bellezze che ebbero sempre. Per quattrocento anni, i quadri del Greco sono rimasti esposti al pubblico, alla gente del mondo e ai fedeli delle Chiese che pregavano dinanzi ad essi, senza esser visti, occulti e dimenticati come fossero stati rinchiusi in grotte. Fino a quando si inizia la concezione della pittura moderna, che oggi domina, e si comincia a vedere il Greco nei suoi reali meriti intrinseci e nelle sue anticipazioni di precursore geniale. Quel che esiste fuori, per quanto bello, non ha di per sè capacità di penetrazione sufficiente per addentrarsi e imporsi nella coscienza dell'uomo. Dell'uomo storico, naturalmente, ma esiste una disposizione psicologica ad accettarlo, cercarlo e conoscerlo. Cioè, non può varcare la soglia delle grandi rappresentazioni collettive, degli ideali estetici che, come tutti gli ideali, appartengono sempre alle moltitudini.

Il Messico ha una tradizione di guerre civili e rivoluzionarie locali che acquistano senza tregua nei dieci anni anteriori al 1920, in cui comincia l'organizzazione attuale e definitiva del paese. Tradizione immediata che lo riempie dalla vita culturale delle città fino al folclore popolare, che canta — forse nostalgicamente — i « corridos » con musica di chitarra.

Non c'è più che un sol partito,
non c'è più con chi lottare;
compagni, non c'è più guerra,
ritorniamo a lavorare.

Sono le battaglie sugli altopiani polverosi, le cavalcate dei rudi cavalieri coi loro fucili in aria, il banditismo e le fucilazioni, le canzoni forti e virili e le grosse bevute di *tequla* che rendono bella la vita e fanno

sfoderare le pistole. Ci riferiamo al « charro » messicano che è un equivalente del colonizzatore e del cow-boy nordamericano. Un Messico drammatico e allegro, brillante e dinamico, pieno di canzoni e di battaglie... Un Messico da esportazione, il che non vuol dire che non sia autentico, così come c'è una sua autenticità nella Spagna di maniera.

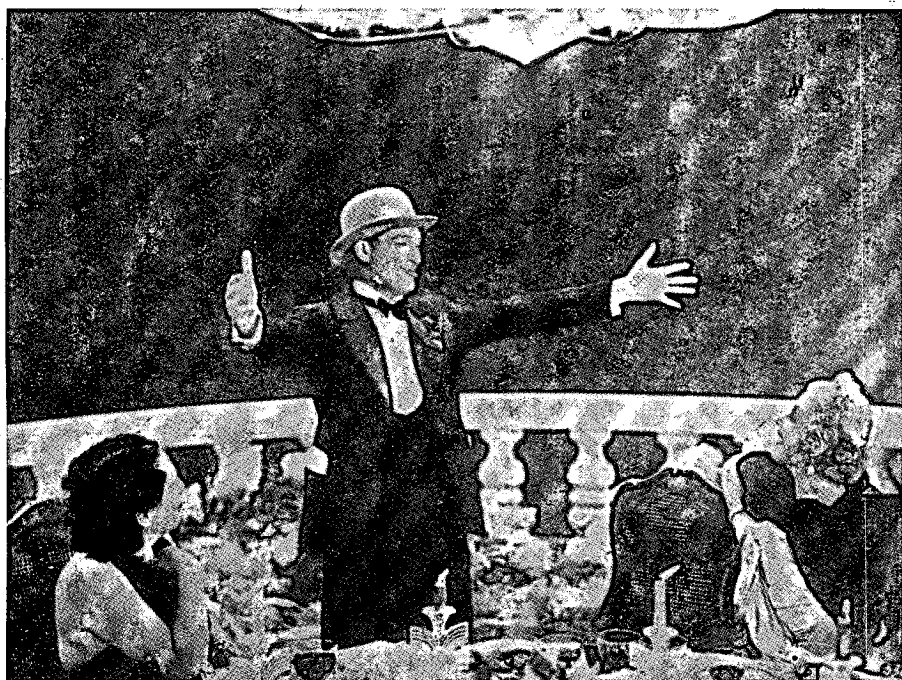
E il cinema messicano non esiste ancora, quando giunge nel Messico uno straniero, un uomo geniale: Sergio Eisenstein che filma lì i sessantamila metri di negativo della sua famosa e incompiuta pellicola *Que viva Mexico!* Eisenstein va in cerca di quel Messico brillante e dinamico, allegro e colorista. Ma trova qualcosa che lì salta agli occhi da ogni parte: trova che la cultura precolombiana è viva e gira per le strade con gli *indios* di ogni anoglo del paese. Le maschere teotihnane, azteche e tolteche di marmo o di diorite si ritrovano esattamente sul volto degli *indios* dell'altopiano, perfino con la bocca sempre aperta dell'uomo che respira faticosamente sulle alture di duemila metri. I profili acuti dei *mayas* del Yucatan sono paralleli a quelli degli *indios* di quella selva e le facce rotonde e le teste grosse degli *zoques* sono esattamente le teste gigantesche di pietra che gli archeologi stanno faticosamente estraendo dalla terra e dalla selva. Perfino il sorriso di una bimba di Chamula è quello dei millenari volti della scultura totonaca di Veracruz... Tutto è così vivo che l'esploratore Velder cita il caso del giornale di un minuscolo paese di rovine che ha, accanto al suo testo castigliano, varie colonne scritte ancora in azteco. E i bambini dei paesi mangiano i teschi di pasta dolce che riproducono i meravigliosi teschi di cristallo di rocca degli aztechi millenari...

Eisenstein comincia a fare dei paralleli d'immagine tra questi due mondi che vivono insieme, che sono coetanei nella pietra e nella carne, attraverso migliaia d'anni. E trova che il Messico delle cavalcate guerresche, delle rivoluzioni e del dinamismo drammatico e allegro gli si converte immediatamente in un popolo calmo, estatico, ieratico, fissato da riti e miti antichissimi, che perdurano e si innestano continuamente nella vita attuale del paese. I « charros » cavalieri, con grosso cappello, mantello, chitarra e revolver, si convertono in figure bianche e nere, immobili presso le pareti bianche e cieche di sole, lasciando passare il tempo come atomi dell'eternità. Un Messico inatteso e autentico, nella sua insondabile profondità. Con questi materiali furono fatte diverse pellicole frammentarie. La prima e più estesa, intitolata *Thunder over Mexico*, fu data nel 1933, lo stesso anno in cui comincia il cinema messicano come tale, con diciannove pelllicole prodotte.

Ebbene, per dieci anni e nella fase dello sviluppo più accelerato delle cinematografie di lingua ispanica, il Messico continua a fare pellicole tratte dalla sua leggenda immediata, dal Messico convenzionale, ignorando totalmente la favolosa scoperta di Eisenstein. Fino a che, nel 1943, Emilio Fernàndez, l'« Indio Fernàndez », col grande operatore Figueroa, fa *Flor silvestre*. Questa pellicola è ancora, nella sua maggior parte, il Messico delle rivoluzioni, dei guerrieri a cavallo, delle lotte civili e degli uomini battaglieri. Ma da *Marìa Candelaria* è già un'altra cosa: è il Messico estatico, ieratico, ritualista, di enorme valore plastico che, per sè, e per il cinema messicano, scoprì Eisenstein. Ed Emilio Fernàndez è oggi la massima figura creativa del cinema del Messico, colui che conquista giustamente i più alti premi internazionali per il suo paese.

Ma il cinema messicano si è orientato esattamente verso il pubblico internazionale. Il Messico, dai suoi duemila metri d'altezza, coi suoi grandi studi moderni — che sono i più importanti del cinema ispanico — la sua produzione rapida e in serie si lancia alla conquista del mercato mondiale. Fa quel che si chiama « la pellicola internazionale », per ogni pubblico e per ogni paese, principalmente per l'America ispanica, che in questi ultimi anni sta conquistando interamente. Dal Mar dei Caraibi e dal sud degli Stati Uniti — con la loro forte moneta — che costituiscono il suo originario mercato, discende per il Sudamerica fino ai confini stessi dell'Argentina, sua massima rivale. L'orientamento artistico di questo paese, prescindendo dalla questione economica, ha favorito anche l'espansione straordinaria del cinema azteco. Quello spagnolo è minimo, benchè in questi ultimi anni abbia ricevuto il considerevole rafforzamento che significa il clamoroso successo di quella grande attrice che è Aurora Bautista, in *Locura de Amor* (Pazzia d'amore).

E il cinema messicano fa tutto quanto possa costituire un successo, di qualunque classe: *La barraca* di Blasco Ibañez, *Doña Bàrbara* di Rómolo Gallegos, *Amok* di Stephan Zweig, *Rocambole* di Ponson du Terrail, *Pepita Jiménez* di Valera, *El abanico de Lady Windermere* di Wilde, *Naná* di Zola, *Miguel Strogoff* di Giulio Verne, *Los tres mosqueteros, Los dos pilletes, Arsenio Lupin...*, « zarzuelas » spagnole e perfino versioni messicane di pellicole straniere di successo in altri paesi. Il suo cinema di costume diventa semplice tipologismo, orientato verso l'esportazione, concepito per il mercato internazionale.

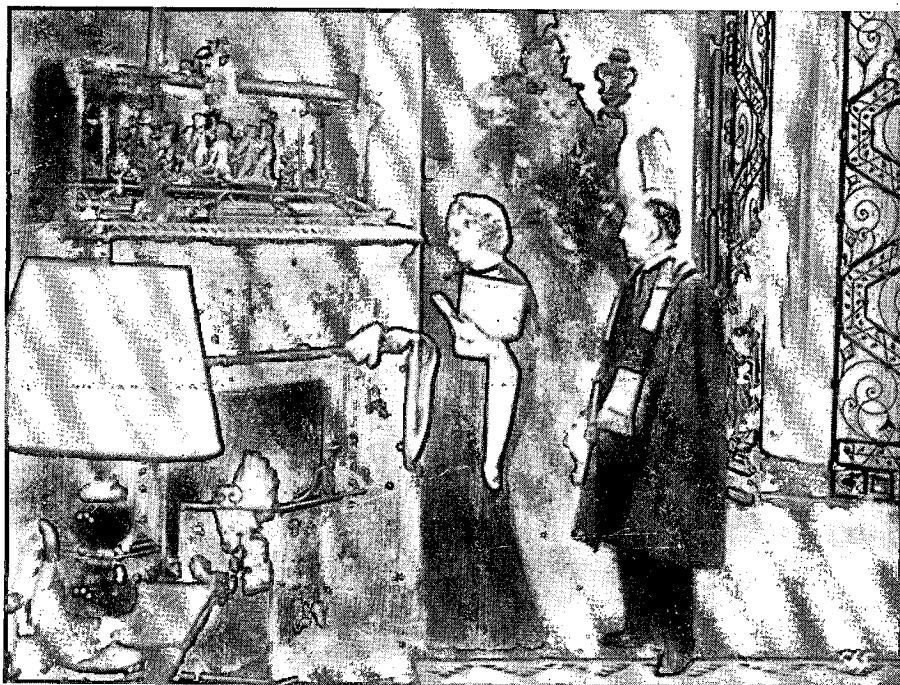
Su questo cammino, il cinema messicano si configura come un cinema di attori, di grandi « astri » e « stelle », i cui nomi sono famosi: Dolores del Rio, dalla lunga e splendida carriera, sempre rinnovata; Marìa Félix, bellezza internazionale; lo scomparso Jorge

JULIEN DUVIVIER: *L'homme du jour* (1936)

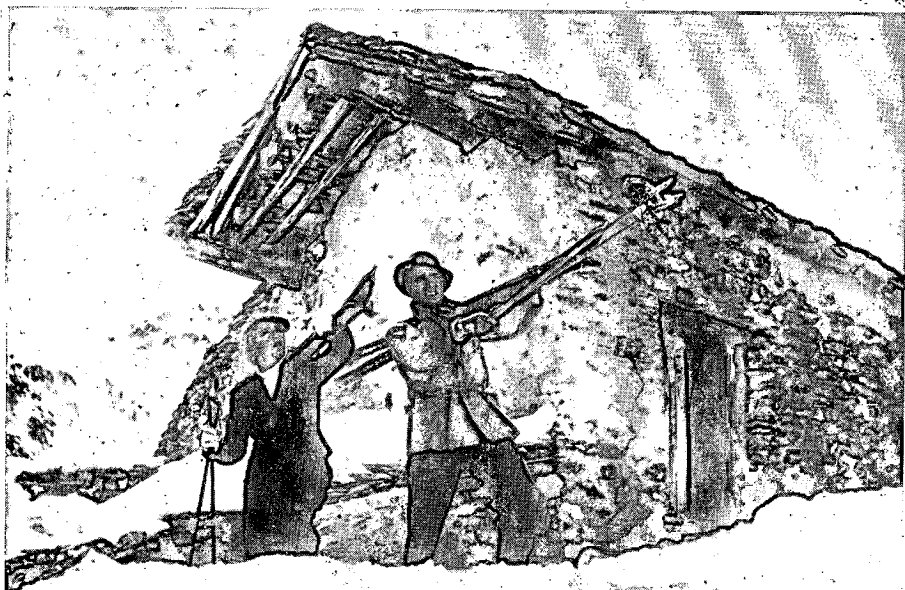
JULIEN DUVIVIER: *La fin du jour* (1939)

(*Archivio fot.*: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *Pépé le Moko* (1937)

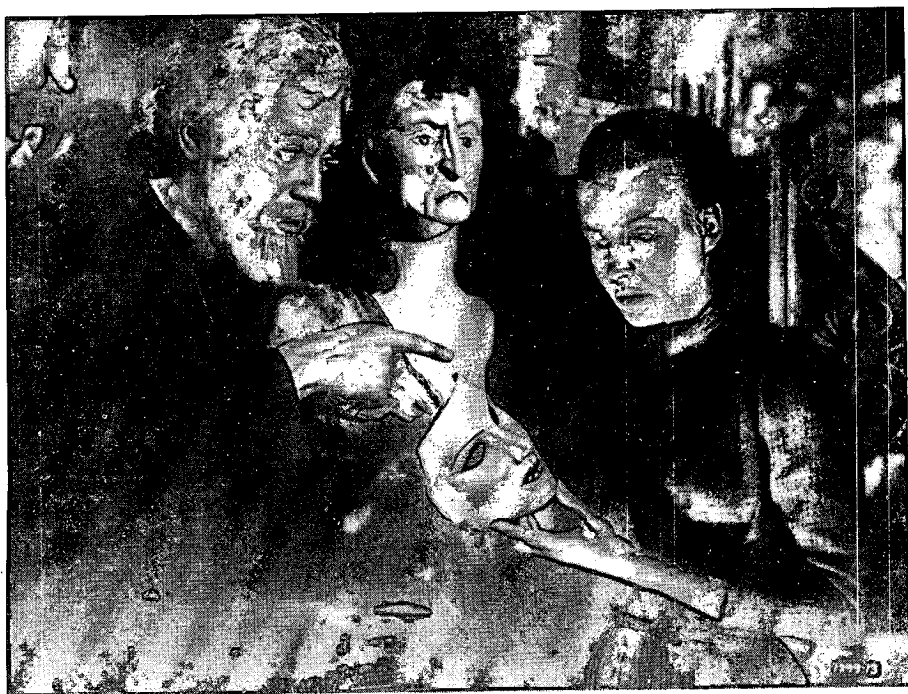
JULIEN DUVIVIER: *Pépé le Moko* (1937)

(Archivio fot.: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *Un carnet de bal* (1937)

(*Archivio fot.*: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *Un carnet de bal* (1937)

(*Archivio fot.*: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *La charette phantôme* (1939)

(Archivio fot.: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *Flesh and Fantasy* (1943)

(Archivio fot.: Franco Castelnovi)

Negrete, massimo cantore messicano; Mario Moreno, l'eccellente comico, che ha saputo estrarre la massima espressione di comicità dal tipo popolare dello « svergognato »; Arturo de Cordoba, buono e quotato attore brillante di tono cosmopolita; Pedro Armendariz, il magnifico interprete dell'*indio*, ecc. Ad essi si sono aggiunti ultimamente molti attori argentini. E poichè per il gran pubblico l'elemento più vistoso del cinema è dato dal grande attore, dallo splendore dell'« astro » e della « stella », questa buona pleiade di attori cinematografici ha rappresentato l'acuta punta di lancio della penetrazione del cinema messicano nei mercati d'America, e del suo crescente successo. A questo trionfo ha contribuito, in alto grado, la libertà e l'ampiezza della sua censura, che permette di affrontare argomenti audaci, sia socialmente scabrosi che spregiudicatamente erotici.

Non è un cinema di registi, eccetto alcune figure che, in realtà, sono delle eccezioni: Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, lo spagnolo Luis Buñuel... In generale, il realizzatore messicano è semplicemente un uomo di mestiere. E meno ancora è cinema di soggettisti, la sua parte più debole. L'organizzazione sindacale messicana non permette, per fare un esempio significativo, la partecipazione di nessuno straniero nel suo cinema — eccetto le grandi figure che possono risultargli di vantaggio — ma fa eccezione per i soggettisti: benchè siano tenuti a firmare la loro opera e a dividere il loro guadagno con un autore messicano.

Se ci fosse da definire la tecnica generale del cinema commerciale e internazionale del Messico, forse quella più esatta sarebbe questa: il romanzo d'appendice mondiale — che è toccare i gusti della maggioranza del pubblico nel suo lato più esteso e più facile, ossia, più sicuro artisticamente e commercialmente.

Per questa via si pone alla testa del cinema ispanico, dopo le nazioni di maggior produzione, e domina il mercato di lingua spagnola. Ma al di là di questi trionfi commerciali, ha la sua grande via ed ottiene i maggiori successi artistici sopra la base della sua cultura originaria scoperta dal genio di Eisenstein e celebrata dal talento dell'« Indio Fernández ». Tutto un mondo favoloso che si offre, ancora da sfruttare e da creare sullo schermo.

Cinema argentino o la città sul fiume

La repubblica argentina è formata da due grandi zone distinte, in gran parte indipendenti ed estranee: la città di Buenos Aires e l'immensa estensione del paese. Come succede con Parigi e con la Francia. L'Argentina, dalle selve tropicali del Nord alle regioni arti-

che della Terra del Fuoco, dall'Atlantico fino alle Ande, è una immensa pianura, invariabilmente pianeggiante, di circa tre milioni di chilometri quadrati — come sei volte la Spagna, e quasi dieci volte l'Italia — e con quattordici milioni di abitanti. Di questi, circa cinque milioni vivono praticamente in Buenos Aires, nella grande Buenos Aires. La via Rivadavia attraversa la città da Est ad Ovest, ed è come la sua arteria centrale, a partire dalla quale comincia la numerazione delle strade. Nasce sul Rio della Plata, l'immenso estuario di acque terrose provenienti dalle lontane selve amazoniche attraverso i corsi giganteschi del Paranà e dell'Uruguay. Il Rio della Plata ha duecentotrenta chilometri di ampiezza e sui confini stessi della città, che circonda per metà del suo perimetro, si trova l'immenso, inestricabile Delta del Paranà. Migliaia di isole e fiumi — che li chiamano fiumiciattoli ma che sono grandi come l'Ebro o il Po — si incrociano in un labirinto di acqua, terra e boschi. La città e il fiume formano un tutto in cui uno influisce sull'altro e entrambi si condizionano mutualmente, dal clima fino al commercio.

Da questo fiume, dal porto prende inizio la via Rivadavia che attraversa la città per quartieri e quartieri che in precedenza erano paesi, inghiottiti dalla grande urbe nella sua espansione senza tregua — Once, Caballito, Flores, Floresta, Villa Luro, Liniers... — esce dal limite amministrativo della Capitale Federale e continua ad attraversare paesi, che in realtà sono quartieri e che tra pochi anni lo saranno legalmente, come Cindadela, Ramos Mejía, Haedo, Morón, Castelar, Ituinzangó... A queste distanze, tra la massa di fabbricati, cominciano ad apparire campi che si riempiono rapidamente di piccole case. Ma siamo già a 20 chilometri dal centro, e la via ha numerazioni favolose :numero ventimila, numero ventiduemila... E prosegue trasformandosi, a poco a poco, in strada camionabile, per addentrarsi nella Pampa verde, con le sue vacche bionde, bianche e nere, che pascolano sotto i mulini metallici per estrarre acqua dal suolo. Quei mulini che sembrano atteggiarsi al modo stesso delle gru del porto, all'altro estremo della città immensa, perchè questo è il cammino tradizionale dei prodotti argentini — il grano, la carne — verso il mondo intero. Questo mostro urbanistico è la città più grande del mondo ispanico, la sesta della terra. In realtà è una regione. E le ultime guerre civili argentine — federali e unitarie — rappresentano la lotta del *porteño,* l'uomo di Buenos Aires, contro il provinciale, l'uomo dell'interno.

Questa città dai limiti imprecisabili, ogni anno più dilatati, è — come New York — una città madreporica, nei cui interstizi vivono uomini di tutte le razze del mondo, da cui il nome di « colonie di

vecchi residenti »: italiani — oggi i più numerosi — spagnoli — con assoluto predominio di galiziani, giudei di tutte le parti del mondo, francesi, inglesi, tedeschi, polacchi, siro-libanesi, turchi, armeni, giapponesi, e le mille razze di nazionalità mutevole, secondo le guerre europee, che provengono dai Balcani o dall'Europa centrale. Questa città fa il miracolo che tutti questi uomini parlino spagnolo, che se non è un castigliano puro, è dichiaratamente l'idioma della Spagna. Nè in Buenos Aires, come nel resto del paese, ci sono negri, così in abbondanza nel Brasile e perfino nello stesso Paraguay, ai quali paesi danno il loro colore. Neppure *indios*, sterminati sessanta anni fa nella conquista del deserto, dal generale Roca; si sono tutti mescolati con la razza bianca dell'interno, formando un tipo di meticcio, denominato il « chino » o la « chinita ». L'Argentina, e specialmente Buenos Aires, sono costituiti dall'apporto delle razze bianche più diverse, con predominanza dell'europeo. Buenos Aires è la grande città internazionale per antonomasia.

E si produce lo stesso curioso paradosso del cinema messicano. Il Messico, con delle radici autoctone formidabili e assorbenti, si mette a fare un cinema internazionale, nel più superficiale senso della parola, ossia, cosmopolita. E l'Argentina, paese internazionale per eccellenza, proietta il suo cinema verso il nazionalismo più limitato, di sapore provinciale, meglio ancora, urbano. Poichè il cinema argentino si fa, quasi esclusivamente, per la città di Buenos Aires, l'immensa urbe cosmopolita accanto al fiume terroso senza rive.

Vi sono delle ragioni economiche, industriali in base alle quali i grandi cinema della capitale, quelli da tremila posti, e quelli numerosissimi di periferia, dànno il principale apporto per l'ammortizzamento di ogni pellicola. Ma c'è un'altra ragione più profonda, sociologica, e, per derivazione, estetica: il « porteño » vive di spalla e e ignora, quasi completamente, il resto del paese. Se ne va a trascorrere la fine della settimana e a giocare alla roulette di Mar del Plata — grande città balneare —, e torna il lunedì mattina, percorrendo quattrocento chilometri di andata e altrettanti di ritorno. Passa le sue vacanze di dieci giorni sulle montagne più vicine, la precordigliera andina, e fa un viaggio in treno di mille chilometri. Ma questa immensa pianura pampeana e patagonica, che a misura che si esce dalla provincia di Buenos Aires diventa angosciosamente vuota, pesa inconsciamente o coscientemente sull'uomo della città, lo costringe e lo accerchia in essa. Salvo rare eccezioni, l'artista « porteño » ignora il resto del paese, con le sue favolose possibilità estetiche di ogni ordine. Possibilità assolute per il cinema. Ma è precisamente il cinema ad ignorarle in maniera altrettanto assoluta.

Si fa, quasi completamente, un cinema di tono domestico, intimista, di costumi: « portegni » più o meno autentici o, forse meglio, idealizzati e figurati. La sua massima espressione può essere il film *Sucedió en mi barrio* (Accadde nel mio quartiere) di Mario Soffici, su un soggetto di Pondal Rios y Olivari, con Tita Merello e Mario Fortuna per protagonisti. La vita di un italiano in un modesto quartiere della città, con un problema da « appendice », cui si è saputo conferire dei caratteri quotidiani ed un certo accento di tenerezza. Di ugual tipo e successo è *Mercado de Abastos* (Mercato di vettovaglie) di Demare, con la stessa attrice. Su questa formula, il cinema argentino ha prodotto delle varianti in cerca di strade diverse: la pellicola bianca, la commedia brillante di aspetto internazionale, la ricostruzione storica di respiro... Con queste ultime il cinema argentino raggiunse i suoi maggiori successi e la più alta vetta nei films di Lucas Demare, con soggetti di Ulises Petit de Murat e Homero Manzi: *La guerra gaucha, Su mejor alunno, Pampa bárbara,* Poi, i films argentinisti: *Hos isleros* (quelli delle isole) e *Guacho,* con i quali lo stesso Demare rimane come il primo realizzatore argentino.

Ma c'è sempre un centro di gravità che porta il cinema argentino a quella linea verticale della commedia di costume, a lieto fine e di tono che si ama definire « molto umano ». Di fronte a queste pellicole, il cosmopolita pubblico « portegno », fatto di mille razze, si compiace di riconoscere i suoi piccoli problemi, di piangere, ridere, sognare un poco e sentire su di essi il lieve voto poetico di una leggera emozione domestica. E la chiave che gli permette di essere accettato da tutti, la sua specifica dimensione includibile, che lo definisce, è il sentimentalismo.

Il cinema argentino — meglio ancora « portegno » — è invariabilmente sentimentale; nei suoi strati più bassi affonda nel sentimentalismo dolciastro, e in quelli più alti sfiora la dimensione poetica di questo valore. Forse la pellicola che meglio rappresenta questa cima poetica del sentimentale, incorniciato nella violenza, è *Prisioneros de la Tierra,* realizzata da Mario Soficci è tratta dai racconti del grande scrittore Horacio Quiroga. Non è una pellicola « portegna », ma il dramma dei braccianti sulle coltivazioni di *mate* di Misiones, e il suo valore nasce precisamente dal suo conformismo, dal suo senso critico, che è poco abituale nel cinema argentino. Come nella letteratura americana, i migliori valori si ottengono quando il senso critico si impone sulla facile tentazione del sentimentalismo dolciastro. E' anche il caso di *Las aguas bajan turbias* (Le acque scendono torbide) — adattamento del romanzo di Varela *El río oscuro* — sopra un tema consimile, realizzato dall'attore e famoso cantore di tanghi, Hugo del Carril, uno dei nuovi e migliori valori del cinema argentino.

E così come il cinema messicano può definirsi come un cinema di attori, quello argentino è caratterizzato dal predominio di alcune robuste schiere di registi e soggettisti. Oltre ad alcuni eccellenti tecnici, specialmente operatori Questo non vuol dire che i suoi attori non siano l'elemento popolarmente più importante, come i più appariscenti sullo schermo, ma che mancano — nell'insieme — della forza di penetrazione internazionale di quelli messicani, benchè personalmente, individualmente, il loro lavoro sia ugualmente rimarchevole in molti aspetti. Le grandi figure di maggiore attrazione internazionale sono state assorbite dal cinema messicano, per una ragione o per l'altra: Libertad Lamarque, la famosa cantante di tanghi; lo spagnolo Pedro López Lagar, il romantico galante di molte pellicole di gran successo; Niní Marshall, attrice comica di grande notorietà del cinema e della radio; Francisco Petrone, il massimo « divo » di ruoli forti e rudi... La figura di maggiore attrazione popolare che perdura nel cinema argentino è il comico Luis Sandrini, di immenso successo in tutta l'America, ma scarso in Europa, Spagna compresa. E a lui si è aggiunta ultimamente l'attrice drammatica Tita Merello, in ruoli di « portegna » tipica, alquanto istintiva e sguaiata. Oggi prevalgono le attrici sugli attori, con i nomi di Amelia Bence, Mecha Ortiz, Mirtha Legrand, Zully Moreno, Fanny Navarro, Elina Colomer, Elisa Christián Galvè, Olga Zubarry, Delia Garcés... Il massimo « divo » ultimamente è stato lo spagnolo Alberto Clasas, straordinario attore, ma che ora lavora in Spagna: *Muerte de un ciclista* di A. Bardem, *La fierecilla domada* (La bisbetica domata), di Antonio Román... Ed emergono Roberto Escalada, Carlos Cores, Juan Carlos Thorry, Santiago Gómez Cou, Angel Magaña, Juan José Miguez, tra gli altri.

I realizzatori, base del cinema argentino, formano vari gruppi. Esiste una prima generazione, collegata alla nascita del cinema « portegno » verso il 1936 — quindici pellicole di produzione in quell'anno — e che ha mantenuto un prestigio sempre crescente. Questi veterani sono attualmente Luis César Amadori, chiamato giustamente « il regista dei grandi successi », con una opera brillante per il gran pubblico; Carlos Borcasque, cileno, specializzato in pellicole per ragazzi; Luis Saslawsky, di fine inventiva e formazione internazionale; Alberto de Zavalía, con un'opera accurata; Mario Soffici, di origine italiana, che conta al suo attivo pellicole importanti, come la citata *Prisioneros de la Tierra, Tre hombres del río, Yo quiero morir contigo, Héroes sin fama;* Lucas Demare, realizzatore di films di forte respiro epico già ricordati. Ad essi si aggiunge una seconda generazione, nella quale emergono buoni registi come Ernesto Arancibia, Daniel Tinajre, Carlos Hugo Christensen, Carlos Schlieper, Hugo Fregonese, quest'ultimo risucchiato da Hollywood. E i più recenti, come Hugo del Carril, già citato, León Klimovsky,

Ralph Pappier, Tulio Demichelli, Leopoldo Torres Nilson... Ve ne sono altri la cui opera è più popolare, quasi sempre di gran successo, come i veterani Luis Bajón Herrera, Manuel Romero, Francisco Múgica, Torres Rios ed altri nuovi dello stesso piano, che sorgono attualmente.

Il quadro di soggettisti può incentrarsi in tre coppie o « binomii »; Sixto Pondal Rios e Carlos Olivari, autori di commedie brillanti di gran successo; Ulises Petit de Murat e Homero Manzi, autori di ricostruzioni storiche e drammi epici; Alejandro Verbinsky e Emilio Villalba Welsh, di grande successo nel genere delle commedie comiche e brillanti. I due ultimi « binomii » sono ora cessati per la morte di Homero Manzi, e la partenza per il Messico di Petit de Murat e di Verbinsky. Altri soggettisti si distinguono individualmente, come il regista Tulio Demichelli, oggi a Cuba, Hugo Mac Dugall, César Tiempo, Manuel Agromayor... Registi e soggettisti — ossia, creatori — che assicurano con frequenza la qualità del cinema argentino. E ancora gli esiliati spagnoli: lo scenografo Gori Muñoz e il musicista Julián Bautista che di anno in anno si accaparrano i premi di ogni genere; come soggettisti e i drammaturghi Alejandro Casona e Eduardo Borras... Vasta è la Castiglia!

Questo cinema di temi « portegni », di quartieri « portegni », sentimentale e domestico, è un tema del « gran villaggio », come fu chiamata la città in passato, prima della enorme alluvione migratoria che creò il paese, alla fine della tirannia di Rosas.

Ma oggi Buenos Aires è una gran città, piena di tensione, di durezza, di velocità, di solitudine, di iniziative, di tedio — il gran tedio « portegno »! — con mille drammi e commedie, delitti, lotte, ambizioni — la grande bramosia americana! — nella trama della sua quotidiana esistenza. Non c'è che da aprire i giornali per vedere come si può fare un cinema di Buenos Aires come immensa cosmopoli, al modo stesso con cui i nordamericani fecero il loro cinema di New York o Chicago.

E poi il resto del paese, ossia l'immenso, fecondo interno, con temi che sfuggono ad ogni immaginazione. Ai piedi della cordigliera delle Ande, in una estensione di centomila chilometri quadrati, si allarga un paesaggio desolato, vuoto, lunare, senza paesi nè uomini nè acqua. L'acqua del radiatore dell'automobile svapora sotto un sole torrido, d'estate. E quella dei viaggiatori si esaurisce, senza possibilità di rifornimento. In lontananza, brillano le acque di lagune su cui passano uccelli aguzzi come frecce, somiglianti ad anitre. Ma sono deserti di sale. E il vento reca, finalmente, lo scampanio di un paesino che si scorge lontano. Quando si giunge, il villaggio è vuoto, le case sbarrate, le finestre sprangate. A far suonare le campane è il vento che passa attraverso il piccolo campanile della chiesuola. Non c'è nè un uomo nè un animale. Tutti son fuggiti rapidamente perchè il rigagnolo da cui prendevano acqua e con cui irrigavano le loro piccole piantagioni, si è seccato all'improv-

viso, un giorno, deviato da un terremoto naturale o da qualche lontano stabilimento minerario delle montagne. E' un paese fantasma, di quelli che tanto abbondano in queste regioni [1].

D'inverno, al contrario, il vento solleva dai deserti una polvere sottile, salina, che si mescola con la neve e la fa scendere a bassissime temperature: è « il vento bianco », tanto temuto sulla cordigliera. Giunge così all'improvviso che non dà il tempo di fuggire e neppure di cader morti. Vacche, cavalli, e molte volte l'uomo, rimangono in piedi, congelati, nel disperato atteggiamento della fuga, con il rantolo della morte in bocca, come pietrificato da una maledizione biblica. E così appaiono sull'immenso paesaggio solitario.

Dalle selve tropicali di Misiones, alla Patagonia spazzata da selvaggi venti, fino ai grandi fiordi gelati della Terra del Fuoco, tutto il paese è ripieno di temi e situazioni come questa. Lontano, molto lontano dal dramma sentimentale dei quartieri « portegni » e della famiglia di emigranti, con le loro questioni domestiche.

Cinema spagnolo ovvero «Vasta è la Castiglia!»

E di fronte al Messico, dai suoi duemila metri di altezza, col suo « feuilleton » internazionale, e a Buenos Aires, la grande città accanto all'immenso fiume terroso, col suo cinema domestico e sentimentale, di fronte a questi due cinema sudamericani, appare la Spagna cavalcante sulla sua alta, rada, drammatica e gentile *meseta* della Castiglia. Per la quale a sua volta cavalca l'ombra di Don Chisciotte, il gran folle, il vivo sogno dell'avventura. E queste non sono facili e allegre immagini letterarie. Ortega y Gasset crede che è necessario che « concentriamo nel Chisciotte la grande domanda: Dio mio, che cos'è la Spagna? Nella vastità dell'orbe, in mezzo a innumerevoli razze, perduta tra l'ieri illimitato e il domani senza fine, sotto la freddezza immensa e cosmica dello scintillio astrale, che cos'è la Spagna, questo promontorio spirituale d'Europa, questa prova dell'anima continentale? ». Formidabile impostazione di questo enorme impostatore di problemi della nostra epoca; impostare è cominciare a risolvere. Che cos'è la Spagna di fronte all'universo e all'eternità, estremo limite di questa Europa che guida il mondo da secoli? E' la domanda fatta in Castiglia, il duro cuore della Spagna, e di fronte a Don Chisciotte, il gran mito rappresentativo di ciò che è spagnolo. Esatta impostazione.

Perchè è il gran problema della storia della Spagna, la grande lotta tra coloro che si domandano che cos'è la Spagna e coloro che credono

---

(1) Questo fatto relativamente frequente, le « orde » di ragni giganti dalla puntura mortale, che ricoprono il suolo per vaste estensioni, la vita piena di rischi e di violenza dei minatori delle miniere di oro e dei « pirquineros », (minatori senza metodo e senza mezzi) la miseria dell'« indio »... furono raccolti nel soggetto del mio primo film argentino: *Oro en la mano* (1943), diretto da Adelqui Millar.

in quello che è la Spagna, tra gli europeizzanti e gli spagnolisti, tra gli innovatori e i tradizionalisti, tra i campanilisti e gli universalisti. La grande lotta spagnola, che è un acuto problema fin dal Cid, europeizzante ai suoi tempi, secondo la massima autorità del grande maestro Ramón Menéndez Pidal. Entro questo dilemma è la Spagna, coi suoi uomini e le sue idee, la sua arte e il suo cinema. Questa è la questione: il suo cinema.

In Ispagna il cinema si adatta ai canoni delle generazioni, che nei dinamici paesi dell'America sono gruppi succedentisi a breve scadenza. E così, nei suoi sessanta anni di vita, il cinema spagnolo conta le classiche quattro generazioni artistiche. Prescindendo dagli introduttori e precursori che filmarono i primi metri di pellicola in Spagna, Jimeno, Gelabert, Cuesta e soprattutto Segundo Chomón, che si trasferisce in Itali e Francia. La prima generazione del 1900 — senza pretese di esattezza nella data — manca di ogni connessione e risulta in realtà un caos di nomi senza significato. Si posson citare Marró, Tarré, Baños, Codina...

Non esiste un cinema spagnolo come arte. Si configura così nella seconda generazione, che può collocarsi nel 1920, benchè alcuni dei suoi realizzatori fossero nel cinema da prima, in altri settori. Questa generazione si basa su tre nomi, che dominano la cinematografia spagnola, per il loro lavoro più saliente o abbondante, fino alla guerra del 1936-39: Florián Rey, Benito Perojo, Iosé Buchs. Ai quali si uniscono Eusebio Fernández Ardavín, Fernando Lelgado, Luis Marquina, Felipe Camacho... Questi costruiscono e nella loro opera si definisce per la prima volta il cinema spagnolo.

La terza generazione, che appare nel 1940, dopo la parentesi bellica nazionale, è capeggiata da José Luis Sàenz de Heredia, con una pleiade di realizzatori in cui emerge l'opera di Rafael Gil, con I.A. Nieves Conde Juan de Orduña, Antonio Román, Edgar Neville, Antonio del Amo, Serrano de Osma, Manuel Mur Oti, l'ungherese Ladislao Vajda, etc.

E da ultimo, verso il limite dei quindici anni dopo — come data tipica della generazione — appare quella formata nell'Istituto di Esperienze e Investigazioni cinematografiche di Madrid, in testa alla quale figurano Luis G. Berlanga, il cui *Bienvenido Mr. Marshall* ottiene il primo premio internazionale per il cinema spagnolo, J.A. Bardem, che ne ottiene un altro consimile con *Muerte de un ciclista*, e con essi cominciano a rivelarsi Iosé G. Maeso, César Ardavin, Rovira Beleta...

Salvo quest'ultima, che è ancora prematuro giudicare, queste generazioni di cineasti sono quasi tutte identiche. Migliora il processo tecnico e il mestiere artistico, come è logico. Il cinema spagnolo ha raggiunto in questi ultimi anni un livello tecnico ed una gerarchia di realizzazione come non mai. Oggi, il cinema fatto in Spagna è fatto bene.

Ma i realizzatori attuali sono dello stesso genere e stile di quelli precedenti e questi dei loro predecessori. E i films sono anche interscambiabili nel tempo. Le pellicole che si fecero trenta anni fa, dal 1925 in poi, — ossia dopo il successo de *La casa de la Troya*, che suscita grandi speranze — potrebbero esser fatte nell'anno in cui viviamo e nei successivi. Se si stabilisce un raffronto dei titoli di quella e di questa data, il parallelismo è spaventoso. E quelle potrebbero a loro volta esser le stesse di quelle realizzate prima.

Il cinema spagnolo non ha date. Non c'è una evoluzione manifesta, come in tutte le cinematografie vive di paesi di alta tradizione culturale. Non esiste la differenza che c'è tra il cinema italiano delle « ricostruzioni storiche » e il neorealismo attuale, nè la distanza tra un Piero Fosco e un Vittorio De Sica. O il processo del cinema britannico, dai « quinckis » commerciali, al cinema che definisce l'epoca di Korda, e di qui al films intellettuali e del realismo magico, che hanno portato quel cinema a un posto di primo ordine sul piano mondiale. O i cambiamenti fondamentali del cinema francese da Gance, a René Clair, a Marcel Carné, a Clouzot... O l'interminabile susseguirsi di scuole ed influenze del cinema nord-americano, nella sua densa storia... Il cinema spagnolo non cammina. Gira su se stesso, in cerca di qualcosa che non trova: di se stesso. E rimane invariabile, solidificato, calcificato in un solo proposito: fare un cinema spagnolo. Assolutamente spagnolo, spagnolissimo... Che, quasi inevitabilmente, è la spagnolata, con toreri, contadini aragonesi, gaglieghi, gitani, uomini illustri, guerrieri famosi o anonimi viaggiatori di commercio. E' lo stesso: la questione è definirsi come spagnolo, al di sopra e al di sotto di tutto.

Si è situato così, coscientemente e deliberatamente, nel settore regionalista, spagnolista, isolazionista della cultura spagnola. Cosa che risponde alla più ampia ed eterna aspirazione spagnola a non cambiare, ideale iberico del misoneismo; esser diverso dal mondo che lo circonda e vivere esclusivamente delle proprie essenze. La linea che va dai motti classici di « novità è non verità » e di resistere alle « infette aure del Nord », che contarono adepti geniali come Quevedo, fino a « spagnolizzare l'Europa invece di europeizzare la Spagna » e al « che inventino essi » (gli europei) del grande Unamuno, fino al cinema spagnolo ostinato nel voler esser niente altro che spagnolo. L'ideale dell'essere un paese asteroide, avere un'arte asteroide e fare un cinema asteroide.

Contro questo atteggiamento fondamentale — a volte una mistica — si leva continuamente il gruppo degli europeizzanti, progressisti, rinnovatori, quasi sempre toccati di disfattismo di fronte all'orgoglioso conformismo totale degli avversari. Questi gruppi minoritari sono quelli che hanno fatto marciare la Spagna in avanti, in tutti i tempi.

Ma, anche in tutti i tempi, hanno finito per cadere in disgrazia o esser vinti. Per tornare a sollevare, a poco a poco, la loro bandiera in una fatica di Sisifo.

Questo meccanismo muove la storia culturale spagnola e domina in tutte le altre manifestazioni della vita della nazione, dalla politica alla vita quotidiana. Giuoco di azione e reazione che dà luogo a quel fenomeno, così curioso e costante, per cui la Spagna è il paese delle « fioriture tardive », e dà vita a ogni movimento di epigoni che va in auge in Spagna — a volte splendidamente — quando nel resto del mondo è cessato per sempre.

Gli spagnoli, nel settore della cultura — che è quello di cui ora trattiamo — vivono così sopra l'assurdo ridondante di voler essere spagnolisti in Spagna, da un lato, ed europeisti in Europa, dall'altro. Assurdo proprio di ogni paese ostinato sull'ermetismo, come quello classico della Russia tra occidentalisti e slavofili, che rimane vivo al di sopra dei regimi.

Oggi più assurdo che mai, perchè quella linea resta interrotta, in ogni dove, dal tempo delle guerre napoleoniche che portano per il mondo le idee della Rivoluzione francese. E soprattutto, dal tempo della Rivoluzione industriale che crea le macchine, che mettono in comunicazione gli uomini e i paesi come non lo furono mai, e diffondono le notizie, le conoscenze, le idee e gli ideali a distanza non di secoli nè di anni, ma di ore. Per un radioricevente, nella casa del più umile cittadino, non ci sono frontiere, nè barriere, tutte le aure sono infette di universalità. E all'altro estremo della struttura sociale, quando gli scienziati atomici si sono riuniti per la prima volta a Ginevra, per scambiarsi le loro scoperte, trovano che, indipendentemente gli uni dagli altri, sono giunti alle stesse conclusioni.

I loro grafici erano gli stessi, a dispetto delle frontiere chiuse, dei fili spinati e le segregazioni, dello spionaggio, delle persecuzioni, degli incarceramenti, delle esecuzioni, dei milioni, dell'ingegno e dello sforzo, inutili per mantenere il segreto. L'intelligenza e i concetti sono gli stessi, hanno seguito il loro cammino e hanno dato gli stessi risultati, al di sopra e al di sotto di tutto. Universalità, senza remissione.

E questa universalità la porta dentro di sè ogni spagnolo, lo voglia o no, lo sappia o no, tanto il misoneista quanto il progressista. Appare manifesta quando le circostanze lo esigono o semplicemente lo permettono. Per esempio, quando deve accingersi a girare per il mondo, a iniziare a vivere una nuova vita in un qualsiasi luogo del pianeta. Lo spagnolo non si accorge della sua universalità che quando esce dalla Spagna, quando è tenuto ad essere qualcosa più che spagnolo. Il superamento di quella antinomia, faziosa e sterile, lo dà il tempo,

l'attuale spirito dell'epoca. La questione è che lo spagnolo voglia approfittarne, che non preferisca lasciarlo passare, ancora una volta.

Come il suo cinema, preso nel fachirismo ipnotizzante di guardare esclusivamente a se stesso, in cerca del gran tema spagnolo. Spagnolo per gli spagnoli, spagnolo per i turisti, vengano o no in Spagna. Cosa che corrisponde alla ricerca cieca di un fantasma, di quello che in ultima analisi non esiste. Perchè non vi sono temi spagnoli. Nè italiani, nè tedeschi, nè inglesi, nè nordamericani, nè giapponesi... Vi sono temi eterni ed universali, vissuti in Spagna, in Italia, in Inghilterra o in Giappone. Espressi nel nostro tempo, con i nostri problemi, le nostre speranze, i nostri ideali ed idee, vissuti dagli uomini di oggi, sulla terra di ogni paese e con i caratteri di ogni paese. Ecco qui *Rashomon,* la gran questione eterna dell'uomo e del suo personaggio, della costruzione del proprio essere, distrutta da un dramma barbaro, dal quale tutti pretendono di salvarsi, di salvare il personaggio più che la stessa vita. E' ambientato nell'epoca dei samurai, con ritmo di gran teatro classico giapponese e con la plastica semplice e meravigliosa di un Hirosighe: tema universale, eterno e giapponese. L'aneddoto non basta. Sono i valori estetici quelli che « valgono ». Lo dissi venti anni or sono sulla rivista « Nuestro Cinema » e va ripetuto ora su « Bianco e Nero ».

E quando in Spagna si fa del cinema rivolgendosi al mondo, ai suoi uomini e ai suoi problemi universali, si ottengono i successi internazionali che lo spagnolismo negò sempre: Berlanga, con *Bienvenido Mr. Marshall,* Bardem, con *Muerte de un ciclista,* dalla Spagna; Luis Buñuel, con *Los olvidados* (I dimenticati) o Carlos Velo, collaboratore di Benito Alazraki, con *Raices* (Radici) dal Messico, dall'esilio. Il cinema spagnolo non si farà solo in Spagna, ma a Venezia, a Cannes, nelle diciotto nazioni di lingua spagnola. Vasta è la Castiglia! Oggi, e nel cinema più che mai, vasta è la Castiglia!

Il cinema è l'arte del nostro tempo, non solo perchè vive nel nostro tempo, ma perchè ha i caratteri del nostro tempo. Tempo definito dalla universalità, dalle macchine, dalle masse. Le grandi strutture, i grandi drammi, i grandi sogni della nostra epoca si configurano intorno a questi caratteri centrali. E il cinema è l'arte universale, fatta a macchina, per le masse... E' l'arte nuova, e i vecchi problemi della cultura quasi non hanno più vigore per esso. Oggi, nella vita, nell'arte, nel cinema, il motto inevitabile è questo: universalità o nulla. Oggi, rinchiudersi è corrompersi.

Trovare la propria strada, in funzione della sua autenticità e della sua essenza, del suo più profondo significato, è il problema, il dramma e la speranza comuni a quella immagine che, nel mondo, parla spagnolo.

Manuel Villegas Lopez

(Traduzione di **N. Di Giannantonio***)*

Parentesi dell'orto delle... inesattezze

Alfonso Karr, che fu lo scrittore piú spiritoso del suo tempo, s'era fatto, diceva, un giardino ideale, dove conservava i fiori... inventati dai suoi illustri colleghi: « *mon jardin des romanciers est un jardin composé des arbres et des fleurs que les écrivains contemporains, trop à l'étroit dans le monde réel, ont placés dans leurs livres* » Aveva, fra gli altri, il *grisantemo azzurro* di Giorgio Sand, la *rosa del Bengala senza spine* di Victor Hugo, l'*azalea rampicante* di Balzac, *il garofano blú* di Giulio Janin, la *rosa verde* di madama di Genlis, il *cactus, fiorito in piena terra a Parigi*, di Eugenio Sue, il *tulipano nero* di Dumas, la *camelia dal profumo inebriante* di Rolle.

A me venne un dí la bizzarria di farmi cosí curiosa raccolta, spigolando da giornali e da libri i piú gustosi svarioni, che mi capitassero sotto gli occhi; ma, bonomo e tanto da meno del grande gazzettiere delle « *Guèpes* », m'ero contentato d'un pezzetto d'orto. Ebbene, non vi potete immaginare quanto felicemente prosperò quel « *jardin potager des écrivains* », come si allargò tutto intorno, come zuccai, carciofaie e rapai buttaron bene, e in breve, e dettero buona colta. Rapai metaforici, ben inteso; zuccai ideali, si capisce; carciofaie figurate, non c'è dubbio.

Ma che nuvolo di « *fioretti* » nel campicello dei grandi giornali! Dai « *rododendri che fioriscono sul Linceul del Cervino* » della « Stampa », agli « *alberi di lamponi* » di M. Puccini, dal « *gregge di vacche* » di C. Alvaro, alle « *candide bandiere tricolori* » di A. Crepas, dalle « *giraffe volteggianti sugli alberi* » di A. Appiotti, al vapore Duyken, che « *costeggia l'Australia, nel 1606* », di P. Ghiglione, un subisso

ce n'era, e stradoppi, e vistosi, ordinati con perfetta fitotecnica, proprio come dentro un erbario.

Che sane risate in quel rapaio delle gazzette!

Carlo Merlini, dotto e garbato scrittore di memorie torinesi e di cose della pellicola, sovente veniva da me a chiacchiera. Ci confortava, tutti e due, ricordare « *i bei tempi* » e, poiché, non c'era scampo, la lingua batteva sempre là, dove il dente doleva, « *i bei tempi* » — naturale! — erano quelli del Cinema muto. Tutti e due, quando le film delle Case Torinesi correvano il mondo fino all'Alasca, fino alla Nuova Zelanda, e Torino la chiamavano la Mecca della Nuova Industria, tutti e due avevamo battuto la febbre di quel mestiere, tutti e due — io un po' prima, lui qualche anno dopo — ci eravamo nutriti di quel pane. Ora, come la vecchia « *grogne* », rimasticavamo il passato, vuotando lo zaino dei ricordi, cantando il gloria delle lontane vittorie; poi, secondo i casi, si trovava da dire su questo e su quello, esultando a scoprire gli svarioni e, sia pure, le fandonie che, a turno, riviste, gazzette e « *brochures* » scodellavano sul conto del Vecchio Muto.

Era il tempo che Merlini andava pubblicando i quaderni dell'Epoca d'oro della Cinematografia Torinese e il caro uomo, a leggere le inesattezze del critico Ixe, o le « *spiritose invension* » del gazzettiere Ipsilon, bolliva.

— Ma com'è possibile, saltava su, che della brava gente si creda tenuta a raccontare la storia del Primo Cine e infili granchi con mazzoni? O che s'indettano l'un l'altro? Tizio, alla sventata, conta una bubbola. Caio la coglie. Sempronio già la parafrasa. E — *come l'una fa e le altre fanno* — lo scerpellone tosto diventa verbo, storia vera.

Proprio così, il buon Merlini a quel gioco si risentiva. Un giorno mi disse:

— Se fossi in te, aggiungerei alle aiuole dei gazzettieri il campetto dei cineasti. Vedresti, in poco, che getto di « *fioretti* » e che messe! E battezzerei con una stupenda parola francese: « *sottisier* » che può festosamente abbracciare tutte le.. inesatezze del mondo filmaiolo. Ti piace l'idea?

Mi piacque: e in breve lo « *sciocchezzaio* » della film prosperò stupendamente. Infaticabile, Merlin lo provvedeva di inesatti riferimenti, di castronerie belle e buone, di marchiani spropositi, che vi attecchivano subito e bene:

— ... *La prima film di Lyda Borelli* « *Ma l'amor mio non muore* » *della Casa Ambrosio...* (Invece è della Gloria).

— « *Gli ultimi giorni di Pompei* » *della Gloria-film ottenne un clamoroso successo in tre edizioni consecutive...* (La Gloria non *girò* mai questo soggetto. Lo eseguirono l'Ambrosio e la Pasquali nel 1913 contemporaneamente).

— *Nel 1915 Torino ha 22 Case produttrici e 68 sale di proiezione.* (Torino non ebbe mai 22 Produttrici di film. E non le ebbe nessun'altra città italiana. Ci furono a Torino nel 1916 ben 12 case: Ambrosio, Itala, Pasquali, Aquila, Centauro-Navone-Unitas, Savoia, Gloria, Leonardo, Cenisio, Corona, Bonnard, Photo-drama. E non furono mai più di 12).

— *Nel 1916 l'Itala gira i piú popolari romanzi di Carolina Invernizio.* (L'Itala non ha mai portato sullo schermo uno di quei romanzi).

— *Alberto Capozzi incominciò a prender posto negli annali cinemagrafici fin dal 1908, allorché interpretò per la Pasquali* Carabiniere *e* I due sergenti. (C'è uno spostamento di quattro anni. Le due film della Pasquali sono del 1913. E Capozzi era già noto da quattro anni, avendo interpretato per l'Ambrosio la famosa *Spergiura* nel 1909 e nel 1911 le *Nozze d'oro* film che aveva vinto il Primo Gran Concorso Internazionale di Cinematografia).

E' bene interrompere la lunga enumerazione.

Basta dire che lo *"sciocchezzaio"* della pellicola fu il piú superbo campetto del mio orto.

Qui scoppia l'uragano della guerra: Merlini ne è travolto; io la scampo.

Potete ben credere che, per un pezzo, l'Orto degli svarioni fu l'ultimo dei miei pensieri.

Quando, passati degli anni, volli rivedere le belle fiorite, mi si parò agli occhi la... vigna di Renzo, quella *"ciurmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne"* che ben conoscete. Mi caccai le mani ne' capelli, disperato. Ma l'affanno durò poco, ché, d'incanto. il bell'orto risorse. Il *"sottisier"* de' filmaioli, si sa, può schiattar d'indigestione; mai non se n'andrà per inedia: storie del Muto, ricordi del Vecchio Cinema Torinese, rifritture di articoli, stiracchiati alla presta, di nuovo saltaron fuori, e da ogni parte; e buttano ancora oggidí, conditi — naturale! — delle solite... inesattezze.

Perché — parliamoci schietto — quanti di codesti storici, critici e biografi e memorialisti possono con piena coscienza affermare: — io c'ero, io ho fatto, io ho visto, io ho sentito, io ricordo, io ho verificato e accertato? E poi per documentarsi non avrebbero mica a risalire al mille e uno: è storia recente, di cinquant'anni fa, o giú di lí. Giornali, riviste, rassegne, opuscoli di quel tempo ce ne sono fin che si vuole. Basta prendersi la briga di consultarli con un po' di attenzione, con pacata serenità. E senza pregiudizio. *"La Vita Cinematografica, rivista internazionale quindicinale illustrata dell'Industria Cinematografica"* fondata da A. A. Cavallaro nel 1910, durò fino al 1930, o poco piú. Vi si trova il racconto, fatto, presso a poco, di giorno in giorno, la

cronaca ordinata delle lotte, delle audacie, dei trionfi, delle feste e delle beghe e dei pettegolezzi, insomma di tutto quanto formava la vita intellettuale, morale, artistica di quel mondo del Cine; in breve, vita, morte e miracoli del Cinema Muto.

Dunque i documenti ci sono, e a portata di mano. E non si tratta d'interpretare papiri egiziani, o di intendere scritture cuneiformi.

Ma c'è il peggio, c'è il tono dottorale, canzonatorio che prendono certi storici del Muto. I primi passi del Cine, proprio quei primi tentativi, quegli sforzi di volontà, d'ingegno, di fantasia, e tanto entusiasmo, e tanta gioia di riuscire, tutto questo non è per loro che argomento di vilipendio: canzonano autori e sceneggiatori, scherniscono i fotografi, sbeffeggiano gli artisti, li chiamano branchi di perdigiorni, ecco, e le donne maliarde, o carrucole.

Perché? Perché non pensare che quella brava gente creava dal nulla? E nessuno poteva insegnar loro. E tutto avevano a inventare di sana pianta, le macchine e ogni sorta di strumenti, e ricorrere a novi ritrovati, e far funzionare congegni disadatti, far l'uso a idee mai non venute a nessuno, procedere a forza d'espedienti, e ogni giorno superare difficoltà, ogni giorno dare una battaglia, e vincerla. Gli rimproverano i fondali dipinti, il « nastro » che limita il campo, i rari primi piani. E ridono: — Ah! Ah! Che modo di camminare! — Ih! Ih! Che maniera di gestire! — Uh! Uh! Che pose! Che acconciature! Che vesti!

Ebbene, costoro sono ingiusti e cattivi. Io, se penso a l'elica di Sauvage, al biplano di Delagrange — volerà? non volerà? — al botteghino da spalle del vecchio Poma, alla spinetta di Verdi, non posso tenermi di commovermi. E vorrei che, oggi, i giovani, pure loro, si commossero davanti al Bioscope di Demeny, ai giochetti di Méliès, a un rotolino di pellicola all'acetocellulosa, e non facessero le irriverenti risate per le pose della Borelli o le mosse della Terribili-Gonzales.

Ma voler questo non è troppo da ingenuo, oggi, che tutti sanno distinguere i fagiani dalle lucertole e conoscono l'ortica al tasto?

Il vero è che i signori critici hanno messo l'usanza di canzonarlo quel povero Muto, e tutti, ormai, seguono il cattivo esempio, quanti si assumono l'impegno di scrivere la Storia del Cinema Italiano.

* * *

Salto a pié pari gli articoli delle Gazzette: durano un giorno, si sa, poi cadono nel dimenticatoio.

Meglio cercare fra i piú bei capi dell'Orto, cogliere i "*fioretti*" dei testi che fanno autorità. E che restano. Ecco qui « Cinema ieri e oggi » (1932) di Ettore Margadonna, ovverosia un sinsino, quasi che nulla, di ieri, dico io, e tanto di oggi. Infatti, con quattro parole il Muto vi è servito in tutte le regole: "*Le fonti documentarie vi sono scarse e*

inconcludenti. Del periodo di anteguerra, il periodo eroico del Cinema... non ci resta praticamente nulla: poche sbiadite inaccessibili pellicole. L'unico documento... è il breve saggio del compianto Emilio Ghione, pubblicato in Francia...".

Ed è tutto.

Non vi sembra un po' pochino? Margadonna scrive nel 1932. Non sono venti anni da quella che Marlo Merlini volle chiamare « L'epoca d'oro della cinematografia torinese », tempo di ricerche e di studi, di passione e di contrasti e d'entusiasmi, che va dal 1908 al 1915 — prodigioso trionfo di una nuova industria e d'un commercio che in pochissimo si diffuse per tutte le vie del mondo. E di cosí vasto movimento intellettuale, di tanta strombazzata pubblicità, appena venti anni dopo, "*nulla piú resta praticamente*" se non... il breve saggio di Emilio Ghione? Di tante centinaia, che dico? migliaia di pellicole, appena restano alcune poche "*sbiadite e inaccessibili*"? E *Cabiria*? e *Quo vadis*? e *Nozze d'oro*? Appena dopo venti anni, piú non sarebbero se non "*inconcludenti fonti documentarie*"? E tutto l'esercito dei soggettisti, riduttori, sceneggiatori, *metteurs-en-scène*, fotografi, operatori, scenografi, divi, dive e artisti minori, tutti costoro spariti, interamente svaporati nel turbine della guerra?

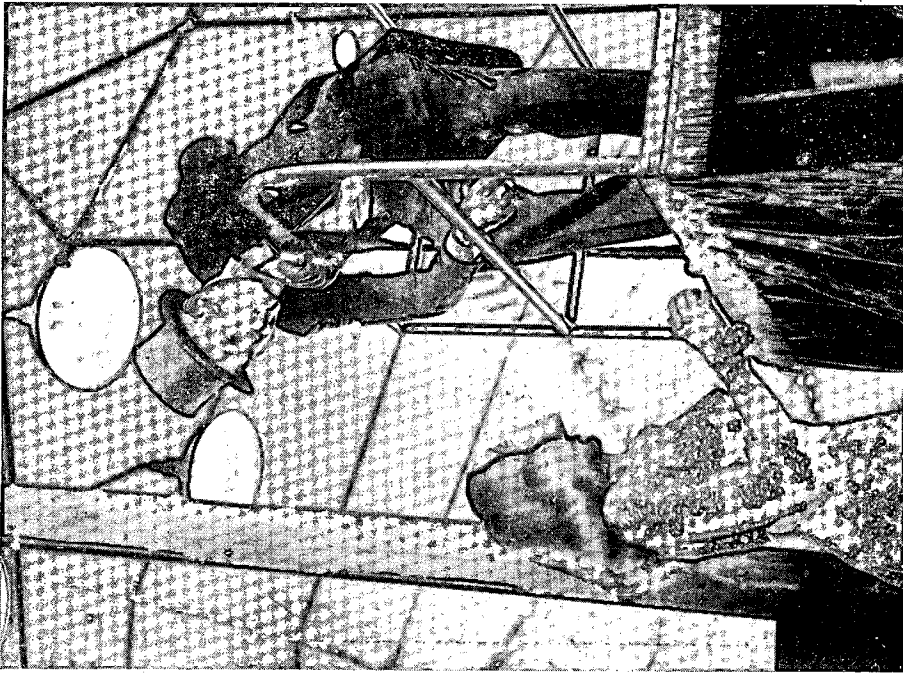
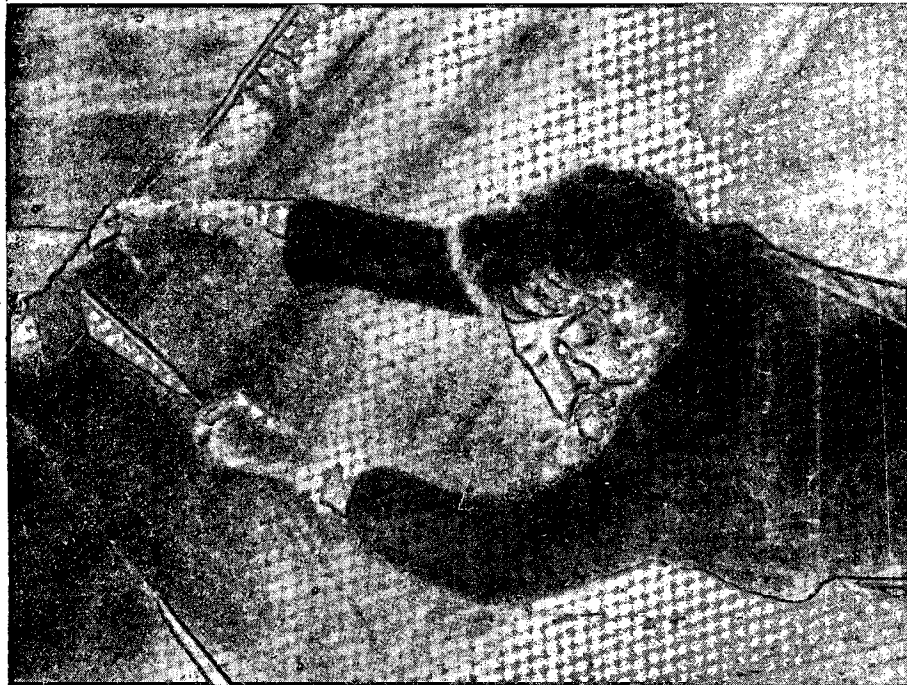
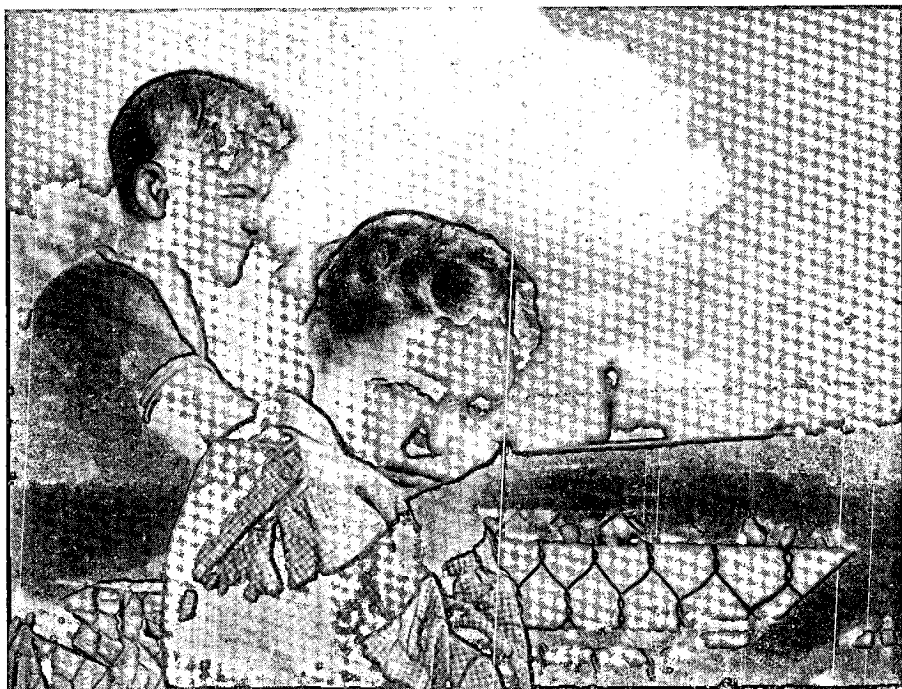
Lo so, quanti raccontano le loro prodezze non sono i piú schietti testimoni del vero, né i piú autorevoli. Ma so che non è poi tanto difficile accertarsi dei fatti, sindacare i racconti, raffrontare le testimonianze. La Biblioteca Civica di Torino conserva tuttavia — oggi che scrivo — raccolte di riviste cinematografiche e giornali quotidiani che narrano per minuto argomenti di film, contengono resoconti di prime rappresentazioni, e pubblicano interviste, notizie critiche e pettegolezzi.

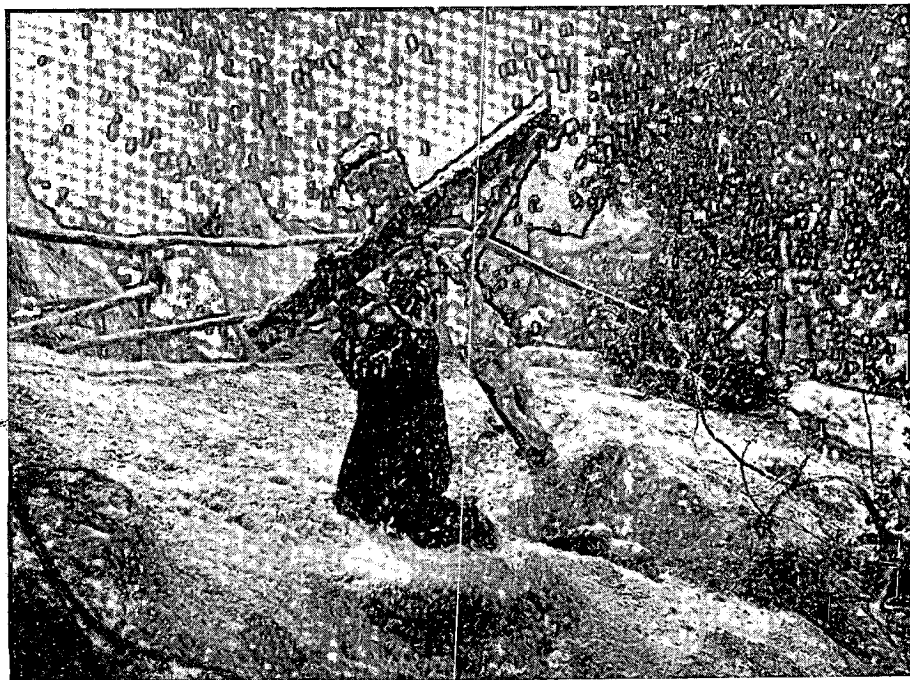
Ma per Ettore Margadonna del "*periodo d'anteguerra*" non ci resta "*praticamente nulla*".

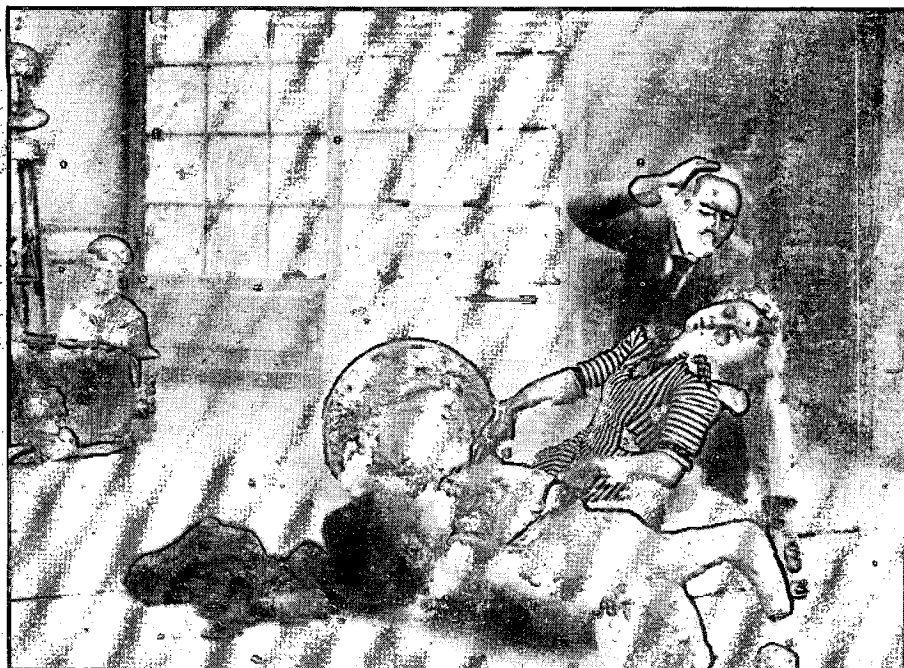
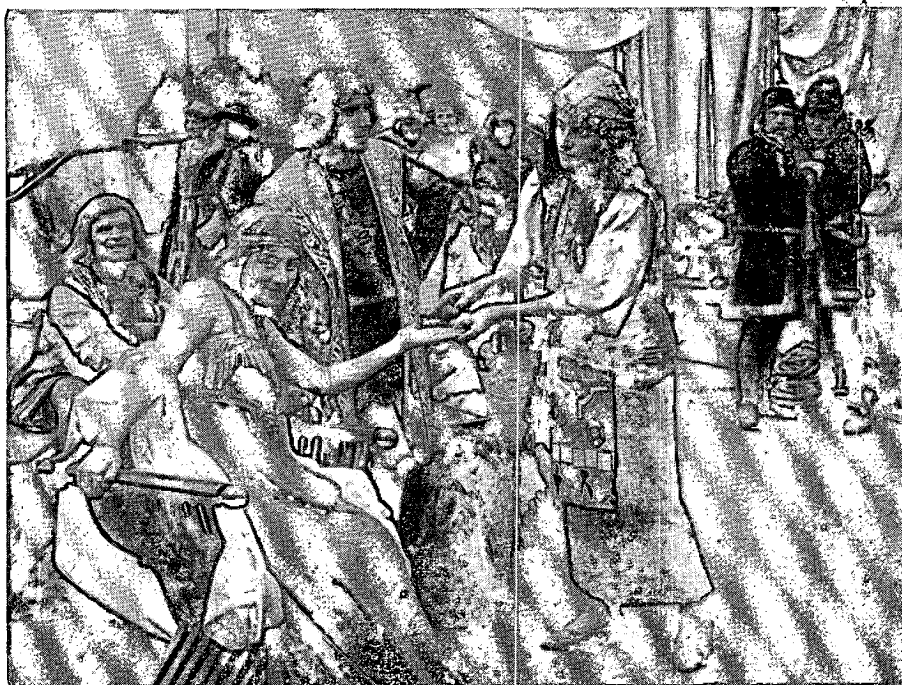
Ora mi fa buon gioco saltare una ventina d'anni, accostarmi a una fresca aiuola, spiccare il capo d'un testo fuor del comune: "*Vecchio Cinema italiano*" di Ferdinando Palmieri, che fa parte del "*Cinquant'anni di Cinema Italiano*" (*Edizioni d'Arte di Carlo Bestetti 1953*) ricca pubblicazione, che vuol dare "*la piú ampia possibilità agli studiosi e ai lettori italiani, ma soprattutto stranieri* (*questa pubblicazione esce in edizione italiana, francese, inglese, tedesca e spagnola*) *di individuare, ciascuno secondo il proprio senso critico e obiettiva coscienza, la storia del Cinema Italiano*".

La grazia del programma! Sennonché siamo alle solite: sbagli,... inesattezze, e — ohimè! — scherni e dileggi.

Qui mi garba comporne un bel mazzo. Ecco:

« *Nel 1915 le Case torinesi saranno 22* ».

JULIEN DUVIVIER: *Flesh and Fantasy* (1943)
(*Archivio fot.*: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *Panique* (1946)
(*Archivio fot.*: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *Sous le ciel de Paris...* (1950)

(*Archivio fot.*: Franco Castelnovi)

JULIEN DUVIVIER: *Il ritorno di Don Camillo* (1953)

La figlia di Jorio (1911; int.: Mary Cléo, Luigi Maggi)
(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

La Gioconda (1911; int.: Mary Cléo, Rina Albry, Mario Voller-Buzzi)
(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

Il Sogno di una notte d'Autunno
(1911; int.: Lola Visconti, Antonio Calderari, Mary Cléo)

(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

Serie russa: *Il demone* da Lermontov (1910)

(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

(Non furono mai piú di 12, l'ho già affermato, nominandole).

« ... *la macchina da presa frange tutti i limiti... affronta con felice candore... lo "scrivere bello" di Gabriele d'Annunzio. Ambrosio dà di piglio alla "Nave" al "Sogno d'un tramonto d'Autunno" alla "Figlia di Iorio"...* ».

(E, con queste, alla « Gioconda » all'« Innocente » alla « Fiaccola sotto il Moggio » ma tutte nel 1911-12).

« *Abbiamo la prima edizione degli "Ultimi giorni di Pompei"...* ».

(Niente affatto: la prima edizione è di molti anni prima, del 1908).

« *Arturo Ambrosio a Mosca ha fondato, sotto gli auspici dello czar, uno stabilimento cinematografico e in Russia ha diretto "Anfissa", "Cosacchi del Don", "Prigionieri del Caucaso"... Fra gli interpreti Tatiana Paulova* ».

(Ambrosio non fondò, non diresse; si accordò con gli agenti Thieman e Reinhardt di inscenare alcuni film in Russia. E vi mandò l'operatore Giovanni Vitrotti, il quale girò a Tiflis e a Piatigorsk « Il prigioniero del Caucaso » di Puschkin, il « Demone » di Lermontof e *dal vero* « I Cosacchi del Don ». Gli attori furono tutti Grusini del Teatro imperiale di Tiflis. E a Mosca girò altre pellicole, fra cui « La fidanzata dello zar ». Ma la Paulova non ci ha che vedere).

« *...tornano i "Promessi Sposi"; Renzo e Lucia sono nell'edizione dell'Ambrosio Mario Bonnard e Gigetta Morano...* »

(Tornino pure; ma chi accompagna la Gigetta non è Bonnard, è un altro Mario: Mario Voller-Buzzi).

Il mazzetto... degli equivoci s'ingrossa:

« *A Torino lavorano per il Cinema molti scrittori: ... vanno ricordati Guido Gozzano...* ».

(Sulla leggenda di Guido Gozzano cineasta discorrerò in seguito.)

« *Dopo "Quo Vadis?" un'altra bazza si annuncia: le belve. Un timido leone è già apparso in un film della Pasquali:* **"Spartaco"**. *"Quo Vadis?" inaugura una moda* ».

(Non inaugura proprio nulla. « Quo Vadis? » è del 1913, e la Casa Ambrosio fin dal 1910 aveva scritturato il domatore Schneider con i suoi diciotto leoni per girare cinque film. Come lungamente ho raccontato nel terzo capitolo di questi ricordi. Non è curioso che gli arcicritici ignorino quanto fece la Cinematografia torinese prima della grande guerra?)

« *Gli "Ultimi giorni di Pompei" dopo il tentativo dell'Ambrosio nel 1911, riappaiono in tre edizioni: la prima sempre dell'Ambrosio... la seconda della Pasquali... l'altra della Gloria-film con Lydia Quaranta, direttore Caserini...* ».

(Mettiamo le cose a posto: Ambrosio fece una prima edizione del Pompei nel 1908; nessun tentativo nel 1911. La Gloria annunziò la

film con la Quaranta, ma non la *girò*. I concorrenti furono soltanto due: Ambrosio e Pasquali.

Ancora noterò che la fotografia riprodotta alla pagina XXXIV del « Cinquant'anni di Cinema » presenta appunto un quadro del primo « Pompei » (1908); ma gli interpreti non sono, com'è scritto sotto la fotografia: Fernanda Negri Ponget, Eugenia Tettoni, Ubaldo Stefani. Sono invece Lydia De Roberti, Mirra Principi, Umberto Mozzato e Gani-Carini).

« *1914. Appaiono sullo schermo nella "Gorgona" di Sem Benelli — persino l'endecasillabo benelliano giova alla Ambrosio — Tina Di Lorenzo e Annibale Ninchi. La prova della Di Lorenzo è sfortunata* ».

(Sfortunatissima, certo; perché non la Tina interpretò la « Gorgona » ma una bellissima attrice dell'Odéon di Parigi, Madeleine Céliat.)

« *Ambrosio lancia "La Figlia di Iorio" protagonista Antonietta Calderari....* ».

(Nossignore, protagonista Mary Cleo).

« *... e "Sogno d'un tramonto d'Autunno" con Elena Makowska, la lunga polacca dal viso rotondo...* »

(Niente affatto: con Lola Visconti, dal viso ovale e soave...).

« *... escono anche "La Gioconda," e "La fiaccola sotto il Moggio" la prima con la Makowska e Mercedes Brignone, l'altra con la Makowska, Umberto Mozzato e Linda Pini...* ».

(E batti con questa Makowska, che non c'entra per nulla! E non c'entra nemmeno la Brignone. Uh! Che labirinto! Interpreti della « Gioconda » furono Mary Cleo, l'Albry e Mario Voller-Buzzi; della « Fiaccola sotto il Moggio » Antonietta Calderari e Norma Rasero.

• • •

alza le vele
ormai la navicella del mio ingegno

non per correr miglior acque, né per fare un grande viaggio: quattro bordate e tosto approda all'aiuola del « *Cinema italiano 1903-1953* » un testo fra i massimi, di Mario Gromo nientepopodimeno, storico co' fiocchi e principe della critica pellicolare. Che aiuola esuberante! E che superbi... *fioretti!* Pure non mi so risolvere: Li spicco o non li spicco? La tentazione è forte... Insomma tiriamo via: e allungo la mano sacrilega:

« *Con il diffondersi del Cinema tutti... possono andare a teatro. Guardare uno schermo... Gli alberi stormiscono al vento, il mare si frange... e ci si stupisce che sul telone gli alberi stormiscano...* ».

(E ben a ragione. Il « Sonoro » era di là da venire).

« Fra il 1906 e il 1908... lungo le rotaie dei primi tranvai elettrici e sotto i globi delle prime lampade ad arco, si agghindano di lustrini e d'attrattive i Cinema Meridiana, i Cinema Minerva, i Cinema Splendor... ».

(Pispole! i primi tranvai elettrici nel 1908 correvano da dieci anni; e il Cinema Meridiana, pure lui, era di là da venire. Sorse poi e... s'agghindò in fondo alla Galleria Natta; ma non c'erano rotaie, non vi passavano tranvai).

Qui succede un caso curioso, stavo per scrivere buffo.

Gromo dice cosí:

« Prima di "Cabiria" D'Annunzio aveva già avuto dallo schermo piú corrivi omaggi. Nel 1911 *"La Nave" e "La Figlia di Jorio" con Antonietta Calderari, il "Sogno d'un tramonto d'Autunno" con Elena Makowska; nel* 1912 *"L'Innocente" con Fernanda Negri Pouget e Febo Mari, "La Goiconda" con Elena Makowska e Mercedes Brignone, "La fiaccola sotto il moggio" con Elena Makowska e Umberto Mozzato... ».*

Avete sentito? Preciso come Palmieri: gli stessi nomi, le stesse... inesattezze: Calderari invece di Mary Cleo, Makowska invece di Lola Visconti, Brignone invece di Albry, eccetera. Allora, come la mettiamo? Palmieri ha indettato Gromo, o Gromo ha ricalcato Palmieri? O un terzo li ha fregati tutti e due? Sta il fatto che « *Cinema Italiano 1903-1953* » reca in fondo: « ...impresso nel mese di Marzo dell'anno MCMLIV »; e « *Cinquant'anni di Cinema Italiano* »: finito di stampare il 31 Dicembre 1953. C'è proprio da pensare che tutti e due abbiano bevuto alla medesima cannella, senza accertarsi che il vino fosse sincero.

E questo dimostra come la Storia del Cine, o, per lo meno, del Vecchio Cine, si possa anche scrivere in modo purchessia.

Ora passiamo al peggio.

Smorziamo qualche capo, sfrondiamo de' rami, cerchiamo sotto i *fioretti* piú rilevati, tra le innocue inesattezze. Qui sono i rovi e l'erba mora... lo scherno e il dileggio, il tono dottorale e il risettino canzonatorio.

Palmieri dà il là:

« tragici e tragiche del silenzio a ceffo spianato, a gesti fatali invitano dai cartelloni... ».

Cosí scrisse già nel « *Vecchio cinema italiano* » del 1940. Tal quale si ripete nel « *Cinquant'anni di Cinema...* » del Bestetti. *Ceffo spianato!* Appena due righe prima nomina Lydia Quaranta. E proprio questo nome gli fa uscir dalla penna la parola *ceffo?* Oh! se c'era al mondo una figurina soave, tutta grazia e armonia, quell'era la

Lydia. Guardatelo qui, nella fotografia della « Cabiria » il *ceffo* della Lydia, tragica del silenzio del Primo Muto.

E guardate gli altri ceffi di quegli anni, la Rita Jolivet, modello d'eleganza e di grazia, e la bruna figura di Madeleine Céliat, dolce a contemplare, e il miracolo gentile della Hornak, e l'Erna Bergeret, e Lena Lenard.

Tant'è: le storie del Primo Muto sono intonate al dileggio: se Palmieri dà il là della canzonatura, Mario Gromo suona a grande orchestra l'aria della beffa.

Al dolce concento i *fioretti* prosperano superbamente: « *in... quel periodo che fu anche detto preraffaellismo mal digerito, epoca grandiosa del Cinema isterico,* »... « *... pittori rinunciatari del pennello, giornalisti insofferenti della redazione, insegnanti a riposo, giovani di belle speranze, chi non si provava come soggettista?* ».

« *... si affrontano temi su temi con una incosciente e spavalda disinvoltura... Tutto serve... Non c'è sempre bisogno di chiarezza, o di coerenza...* ».

« *... i personaggi e le vicende si catalogavano in categorie elementari, giungevano alla regia prefabbricati, si moltiplicava una casistica da cantastorie inurbato* ».

« *Ed è commovente assistere a quella impotenza che si divincola... con goffe improvvisazioni...* ».

... Incosciente disinvoltura! Cantastorie inurbato! Goffe improvvisazioni! Capperi! che po' po' di scempiaggini acciabattavano quei *pittori rinunciatari,* quei *giornalisti insofferenti,* i quali osavano chiamarsi — puta caso — Alfredo Testoni, Francesco Pastonchi, Dante Signorini, Alfredo Foà, Giovanni Bertinetti, Renzo Chiosso, Eugenio Perego, Guido Volante, Pierantonio Gariazzo — per ricordare solo i nomi che mi corrono giú dalla penna, di quanti non sono mai citati dagli storiografi ufficiali — ed erano, in effetto, codesti *giovani di belle speranze* chi celebre autore di teatro, chi poeta di chiara fama, chi direttore di giornali, chi scrittore di vaglia, chi laureato professore.

Ma procediamo nella raccolta; dopo i soggettisti tocca ai metteurs-en-scène.

« *... erano registi soltanto di nome, erano dei piccoli borghesi... prima di far quattrini con l'arte muta avevano anche frequentato i loggioni dei teatri lirici...* ».

« *... registi dell'epoca dannunziana — che si aggrappavano a quel nuovo mestiere come una scappatoia da qualche modesto impiego, piccoli borghesi* (e dagli!) *che erano andati in loggione* (repetita iuvant) *a sentirsi Sem Benelli...* ».

« *... nutriti anche di pochades e di operette...* ».

Io non so di che si nutrissero quei *piccoli borghesi* di Rodolfi, Caserini, Gray, Robert, Perego, Pasquali, Mari, Tolentino, Camasio, Oxilia... ma che idea mandarli in loggione, quando con tre lirette si andava in *sedia chiusa* a sentire la Duse, o Novelli, o la Talli-Grammatica-Calabresi! E avanti, che ce n'è pure per le donne; e come! Che dire di questa *boutade*?

« ...*erano per lo piú fiancute, popppute, con spalle a declivio e colli pesanti. La loro fantasia le faceva agire da maliarde; ma con ogni tanto l'involontaria apertura di casalinghi gesti bonari, sempliciotti come certi vistosi bolli di vaccinazione, che quei crudi primi piani svelavano su quelle floride braccia* ».

Palmieri ce l'ha co' ceffi. Gromo, in un periodo stiracchiatino, se la prende con le poppe granitiche.

Perché rinfacciare alle donnette delle preistoriche pellicole quelle... doti che, oggi, era atomica, formano, se non l'unico, il maggior pregio delle *stelle* di prima grandezza?

A spigolare, nell'orto miracoloso, ce n'è ancora:

« ... *i poveri attori, irrigiditi e minorati dai collari di alti solini* ».

« ... *il monocolo... le ghette, il bastoncino... giarrettiere a triangolo, paglietta...* ».

Santo cielo! Allora ci si vestiva cosí e c'era la moda delle ghette e degli stivaletti coi bottoncini e dei cappelli di paglia, oggi i signori vanno fuori in zucca e indossano il montgomery, e gli eroi della pellicola, invece del bastoncino, impugnano il revolver. Sfuriate della moda, o tirannia. Come quando le donne portavano il guardinfante o il crinolino, e si annodavano i capelli sul cocuzzolo, o si facevano la barbantassa, o la divisa nel mezzo; e gli uomini li portavano a zazzera i capelli.

Ma fra cinquant'anni che cosa inventerà la moda? E, certo, la gente del duemila si riderà dei capelli alla bécera, o a coda di cavallo, e degli uomini sbarbati.

Ma allora, perché sí poca stima e tanto dileggio delle cose passate?

* * *

Ora basta, che, a voler rivedere ogni aiuola c'è da farsi venire le traveggole.

Dell'orto miracoloso appena abbiamo spigolato *due periodi* di Margadonna, sarchiato *quattro paginette* di Palmieri, sterpato *un quinterno* di Gromo, quanto personalmente ci toccava, le poche memorie che i maggiori storiografi della pellicola si sono degnati di concedere ai Primi Passi — c'è chi scrisse: l'Epoca d'oro — dell'industria cinematografica torinese.

E non si creda che io abbia fatto questa scorreria per mostrar

dello spirito. Per anni e anni — dal 1920 in qua — giornali e riviste sbizzarriscono a sballar ciance e svarioni da far spiritare i cani. Chi contesta? Chi mette becco? Chi garrisce? Chi ribatte? Chi riprova? Io certo che no. Per anni ho tenuto la lingua muta. Perché sprecare il fiato? Il giornale ha la vita effimera del moscerino.

Ma la notizia errata, a un poco per volta, diventa buona nuova; d'oggi in domni la corbelleria appare cosa vera; e, a un punto, lo sproposito entra, verità lampante, nella storia. Tizio lo riafferma, Caio autorevolmente l'approva, Sempronio fa il gazzettino.

Queste storie del Cine vengon su come funghi.

Allora chi ha visto con i suoi occhi, chi ha toccato con le sue mani, chi ha udito, chi ha operato, chi ricorda bene, si presenta semplicemente a raddrizzare i fatti.

* * *

Non è tutto. C'è ancora la faccenda del *piccolo borghese*. Proprio, *il piccolo borghese* non mi va giú. M'è rimasto nel gargarozzo come un boccone indigesto.

— Pensare, mi ripeto, che quei *piccoli borghesi* della meschina provinciale epoca umbertina avevano creato — sia pure con *incosciente disinvoltura*, con *goffe improvvisazioni* da *cantastorie inurbati* — un'industria mondiale prospera e ricca, e i... grandi borghesi di questa fiammeggiante era atomica camminano a balzelloni, a forza di sussidi, di premi, di cambiali, di convenienti connubi.

Dimenticavo che, oggi, gli epigoni della pellicola — a tu per tu con l'Arte — si danno gran daffare a porsi, e a risolvere, i piú ardui problemi sociali.

Arrigo Frusta

I capitoli I, II, III, IV, sono apparsi sui numeri 7-8 del 1952, 2 del 1953, 5 e 11-12 del 1954.

Dickens e il cinema

Il successo di Charles Dickens, come scrittore e uomo, non è soltanto dovuto al suo particolare mondo, alla narrazione che egli ha fatto un'epoca, di una ben definita mentalità e, soprattutto, di una situazione sociale, quanto al rapido affermarsi di un mezzo di scrivere che tiene conto del valore dell'immagine provocata dalla parola, e dall'osservazione immediata della realtà. Il reale si concretizza e si manifesta, perciò, sotto una specie tutta particolare, e lo stile (e quando si dice stile si intende la peculiarità inconfondibile tutta propria di uno scrittore e di un artista), pur discostandosi dagli archetipi dei predecessori di Dickens, si assimila e si intrinseca nel corpo del racconto, dando forma sostanziale ai personaggi ed agli ambienti che vi sono descritti. Modo, per quei tempi, piuttosto arduo, ma che tuttavia per quel certo tono di scanzonata immediatezza ed apparente leggerezza incontrò il gusto di milioni di lettori. E non solo di quelli contemporanei al Dickens, ma anche di quelli piú smaliziati e forse un tantino piú esigenti di oggi. Segno evidente che Dickens ha chiarito, con la personalità propria dello scrittore di genio, non solo le ragioni sociali del suo popolo, ma anche le aspirazioni universali degli uomini. Cosí per l'inglese propenso a farsi cogliere nel suo proprio sentimentalismo può apparire il Dickens scrittore eminentemente ed esclusivamente inglese, mentre per il non inglese i fermenti di vita spirituale e sociale formano un anello di congiunzione per la comprensione fraterna ed universale.

La immediatezza dello stile porta Charles Dickens ad essere uno degli scrittori dell'Ottocento piú importanti, forse il piú letto, e certi suoi eroi sono diventati popolari dall'un capo all'altro del globo. Eppure, si diceva, la scrittura di Dickens non è tutta facile. Può essere sí intesa superficialmente, ed allora ci si ac-

contenta di guardare la realtà da lui descritta con una lente ottimistica, ma c'è molto e molto di piú. Si può pensare che il suo stile sia trascurato e semplice per motivi congeniti, mentre tale semplicità è raggiunta dopo una laboriosa e spesso drammatica ricerca interiore. Si può anche pensare che lo scrittore inglese non abbia fatto altro che lasciarsi sollecitare dai ricordi della sua penosa infanzia, e sotto l'ondata di tale ispirazione si sia lasciato condurre ad una specie di automatismo. Tutto ciò risulta falso e fuori posto. Charles Dickens fu uno scrittore coscienzioso e conscio delle difficoltà cui andava incontro e cercò di conquistare a sé prima di tutto uno stile, per poi produrlo e consegnarlo ai suoi lettori. E fu dimostrato, anche, che il Dickens usò con sapienza di tocco, e con sensibile consapevolezza, una tecnica di cui si appropriò poi il cinema.

Non siamo i soli ad affermarlo. Lo stesso S. M. Eisenstein, in un suo saggio sul cinema americano, dimostra che Griffith non inventò il *narratage* del cosí detto « montaggio parallelo », ma non fece altro che adoperare un mezzo già praticato dallo scrittore inglese, ancor prima che il cinema fosse nato. Il teorico russo giunge ancora piú in là, quando parla del primo piano, di cui si fa solitamente risalire l'invenzione al Griffith. Sentitelo: « ... *laddove il* primo piano *isolato nella tradizione dickensiana fu spesso un dettaglio dominante, od un dettaglio* chiave, *nella opera di Griffith, laddove l'alternarsi dei* primi piani *di volti era un anticipo al dialogo sincronizzato futuro, in quello noi presentimmo l'idea di una nuova fusione principalmente qualitativa derivante dal processo della sovrapposizione* [1]. E pare anche che « *un tempo Griffith avesse risposto ai direttori della Biograph, spaventati dalle sue audacie lontanissime dalle convenzioni teatrali: " Dickens scriveva allo stesso modo, col mio stesso procedimento; questo è un racconto per immagini e c'è solo questa differenza... "* » [2].

Tuttavia, che io sappia, mai Griffith prese in prestito, per le sue opere cinematografiche, narrazioni letterarie dello scrittore inglese; c'è dunque affinità di intenti, non identità di ispirazione.

Con quest'ultima affermazione non si vuole, peraltro, provare una insufficienza, da parte delle opere dickensiane, ad ispi-

---

(1) S. M. Eisenstein: *Dickens e il cinema americano*. In: « Filmcritica » n. 10, dicembre 1951.

(2) G. Sadoul: *Storia del cinema*, Ediz. Einaudi, pag. 161.

rare la ricreazione di altrettante opere filmiche. Tutt'altro. Si direbbe, anzi, che mai come i romanzi ed i racconti di Charles Dickens si sono prestati ad una trasposizione cinematografica. E tali sono perché si prestano non soltanto per la citata semplicità di stile, per quel modo di narrare ellittico che corrisponde tanto aderentemente alla tecnica cinematografica, quanto perché le opere dickensiane si offrono piú delle altre ad un equivoco: che è poi quello di scambiare la facilità per sciatteria, la leggerezza di stile per superficialità. E allora, ecco che è molto facile fermarsi a metà strada, fra il sentimentalismo e l'incerto e vacuo filantropismo, cose che finiscono naturalmente con lo sminuire l'alto potenziale umano racchiuso negli eroi dello scrittore inglese. Perfino quel sottile, ma penetrante e caustico senso dello *humour* è, se vogliamo, di facile presa. Tutto sta, però, a comprenderne pienamente il significato nella sua espressione piú autentica e genuina.

Ed ecco perché non ci si può avvicinare a Dickens se prima non ci si è resi conto della realtà dalla quale è partito lo scrittore, da una realtà tutta sofferta, prima di esser descritta, e nient'affatto scadente in un effetto pruriginoso da romanzo ottocentesco. Non è davvero facile cogliere e completare il significato di Dickens; ovvero lo si può facilmente travisare, in modo tale da farlo diventare uno di quegli scrittori tutti intesi a cogliere soltanto l'effetto immediato nel lettore, ponendogli davanti la pietosa e dolorosa storia del povero derelitto sfruttato e perseguitato. E infatti a chi li guardi con simile lente tali possono apparire i romanzi di Dickens. E tali, o giú di lí, devono esser apparsi alla maggior parte dei cineasti che si sono accinti a trarne profitto per una loro pellicola.

E' naturale, anche se ovvio, affermare dunque che per arrivare a Dickens bisogna esser in grado di saper leggere anche quello che sta al di là della pagina scritta, e non solo nelle intenzioni dello scrittore, ma nei moventi e nelle ragioni che lo hanno ispirato. Poiché, come afferma giustamente Chesterton che un po' si sentiva congeniale a lui, « *Dickens era profondamente e radicalmente inglese, il piú inglese dei nostri scrittori. Ora, in questa soddisfazione che ispira una democrazia ridicola, in questa essenza di eloquenza e d'elevazione che caratterizzano Scott, c'è qualche cosa di specificatamente inglese. La democrazia inglese è quella del mondo che ha piú* humour, *la democrazia scozzese quella che ha piú dignità... Cosí, dunque, Dickens ebbe questo senso tutto inglese del grottesco della democrazia. Intendia-*

mo perciò piú esattamente l'immensa varietà della democrazia. La esasperante diversità degli uomini, tale era la visione, la concezione che egli si formava d'una umanità fraterna. E certo nella fraternità umana, la diversità giuoca un grande ruolo » ([1]).

E' dunque difficile capire le sottigliezze di uno spirito cosí acuto che intende penetrare la realtà per una via inusitata, e dare una interpretazione dei fenomeni sociali del tutto personale; o almeno non è totalmente facile, a meno che non si voglia dare, in quest'ultimo caso, una interpretazione dell'inglese tutto d'un pezzo Charles Dickens, come di un fustigatore di costumi, un raddrizzatore di ingiustizie sociali, sul tipo intransigente di un Calvino o di un Huss.

Quando si accinse a scrivere il suo primo romanzo a sfondo sociale, l'« Olivier Twist », Dickens ebbe l'avvertenza di farlo precedere da queste amare e sintomatiche parole:

« *Non ho alcun dubbio che una lezione del piú puro bene non possa essere tratta dal piú vile male; e non vidi ragione alcuna, scrivendo questo libro, perché la feccia della vita non dovesse servire al proposito di una morale. Mi sembrò che ritrarre un gruppo d'associati nel delitto, come realmente ne esistono, dipingerli nella loro deformità, in tutta la loro abbiezione, in tutta la squallida miseria della loro vita; mostrarli come realmente sono, penosamente appiattati nei piú sudici sentieri della vita, con l'ombra nera e spettrale delle forche sull'orizzonte; mi sembrò che fare questo fosse tentare qualche cosa d'utile e di necessario alla società* ».

Come ben si vede l'ambivalenza del mondo dickensiano si postula proprio in questi due termini: da una parte la gioiosità, il brio, il giuoco dei contrasti umoristici, dall'altra l'indagine spietata su una condizione umana che è andata sempre piú degradando fino a scoprirsi abbietta e repugnante. Ed in questo susseguirsi di alti e bassi, di gioie e di dolori, com'è del resto il flusso della nostra vita, Charles Dickens, che ha scoperto il mondo nella sua essenza, si destreggia in modo geniale, tale che imitarlo o anche seguirlo non è del tutto facile per le nostre forze meschine. Ecco, allora, perché la difficoltà della trasposizione cinematografica si fa evidente. Ed abbiamo, d'altronde, esempi ben probanti di film tratti dalle opere di Dickens che, salvo qualche eccezione che vedremo, altro non hanno fatto che sminuire e far scadere su di un piano mediocremente sentimentale perso-

---

([1]) G. K. Chesterton: *Dickens*, pag. 177.

naggi ed eroi creati dalla vivida fantasia di uno scrittore di genio. E la mancata comprensione della sua universalità ha fatto poi il resto. A motivo di ciò si deve dire, dunque, che l'incontro fra Dickens e il cinema è andato a tutto scapito del primo? In senso assoluto, no. Resta peraltro il fatto che Dickens ha esercitato sempre una particolare attrazione nei cineasti, e che da quando il cinema ha incominciato i suoi incerti balbettii, la sorte delle opere letterarie dickensiane è stata decretata.

In Inghilterra, dove logicamente il fascino di uno scrittore, come abbiamo visto, tutto integralmente inglese è stato pressoché costante, risulta che a partire dal 1918 si assiste a tutta una serie di realizzazioni per lo schermo dovute a Thomas Bentley. Ma non esiterei a credere che ancor prima di tale data qualche cosa fosse stato fatto. E' pertanto la continuità di una tradizione nazionale, che si impone con la lettura dei testi scritti, dei romanzi e dei racconti, e che si trasforma in un desiderio di render piú acessibile ad una maggior schiera di pubblico i valori di un'arte universalmente nota. Ed è, sempre in Inghilterra, Cecil Hepworth, che secondo il Pasinetti è un pioniere dell'industria cinematografica britannica, prima ancora di Bentley, a realizzare film tratti da opere di Dickens. Hepworth è noto anche per certi suoi esperimenti di sincronizzazione dell'immagine con il suono, per mezzo di una incisione fonografica, ed è lui che nel 1913 visualizzò *David Copperfield* e *A Christmas Carol* e nel 1921 *The adventures of Pickwick.* Purtroppo di questi prodotti della primitiva cinematografia britannica non è dato di conoscer nulla; come pure di quella serie di film dickensiani che andò realizzando a Copenaghen W. Sandberg, nel 1921, come *Great Expectations, David Copperfield* e *Little Dorrit.* Il giudizio che ne dà Francesco Pasinetti è anche approssimativo quando aggiunge che « *sopratutto* David Copperfield *parve avere delle notazioni felici ed una armoniosa interpretazione* ». [1]

Anche in America, che già da qualche anno aveva sferrato la sua potente macchina industriale in concorrenza alla cinemagrafia europea, forte del successo di certi suoi attori, fu attinto dal repertorio dickensiano; e per esempio dopo il successo di *Kid* di Charlie Chaplin fu necessario battere la strada della produzione a lungo raggio con lo sfruttamento di un piccolo grande attore che nel film di Chaplin si era rivelato di una stupenda sensibilità: Jackie Coogan. Ne nacque un *Olivier Twist* (1922) diretto da Frank Lloyd, con un *cast* di attori tutti di primo piano,

---

[1] F. Pasinetti: *Storia del cinema,* Ediz. Bianco e Nero, 1939, pag. 81.

fra i quali Lon Chaney. Del periodo sonoro il piú memorabile dei film fra quelli tratti da Dickens è quel *David Copperfield* (1932) di George Cukor interpretato da un altro « ragazzo prodigio », Freddie Bartholomew. E' naturale che l'elemento saliente di questi film fosse proprio l'impiego di questi ragazzi, esclusivamente perché capaci di trarre dalla loro parte quel tanto di commozione che fa andare in visibilio le platee grossolane di tutti i continenti. Ed è quindi sintomatico che all'origine di questa ricerca da parte dei cineasti americani fosse soltanto ed esclusivamente il ricordo di un romanzo, letto magari in gioventù, del quale erano stati molto impressionati, e che ritenevano buon materiale per trarre una bella e commovente storia.

Infatti nel *Copperfield* di Cukor non è passata quella parte di autobiografismo che tanto caratterizza l'opera letteraria di Dickens, né tanto meno quella esperienza tutta vissuta e patita che il nostro scrittore farà insorgere, dopo molti anni, dalle pieghe riposte della coscienza. Non c'è quella partecipazione umana alla vicenda, sibbene un distacco, un tono di separazione per una realtà che non è stata sperimentata. Ecco perché il film si discosta in maniera evidentissima dall'originale romanzo dickensiano.

Tuttavia il *David Copperfield* nel passaggio da Dickens a Cukor, pur risultando edulcorato e piuttosto travisato e poco probante, si salva ancor oggi, a distanza di piú di vent'anni, in virtú di un mestiere agile e di una pulitezza di linguaggio cinematografico, insieme con l'impeccabile interpretazione, oltre che del Bartholomew, di Lionel Barrymore e di altri noti caratteristi. L'ambientazione è di una ineccepibile fattura, con quella abbondanza di mezzi scenografici che è una delle caratteristiche di certe buone produzioni cinematografiche di Hollywood.

Siamo ormai giunti ai due esempi piú significativi, ed i piú riusciti certamente, di quanto è stato fatto per la realizzazione di opere dickensiane. E sono due esempi che convalidano in maniera chiarissima quando siamo andati sostenendo fin qui. Infatti David Lean con i suoi due film *Great Expextation* (1946) e *Olivier Twist* (1947) ha offerto la misura piú completa di quanta possa concorrere l'ispirazione di uno scrittore di genio su due opere cinematografiche che vogliano interpretarne e commisurarne la dimensione dal punto di vista figurativo. Il piú difficile, forse, *Grandi speranze,* scritto fra il 1860 e il 1861, e che secondo Chesterton « *è raccontato con piú cura, piú equilibrio e calma personale che non si trovi generalmente in Dickens* ». Piú difficile, dico, per le sfumature psicologiche dei suoi personaggi, da

Estella a Pip, per la soluzione questa volta non del tutto ottimistica del racconto, e per talune difficoltà di ordine interpretativo. Come rendere, infatti, quella parte dell'opera in cui si rivela *« il quadro delle esitazioni dell'eroe fra l'umile esistenza alla quale deve tutto, e la vita lussuosa dalla quale attende qualche cosa? »*. Nel romanzo questo punto tocca l'apice vero *« e passabilmente tragico dei nostri costumi, poiché il grande paradosso della morale, quello al quale le religioni hanno solo dato una espressione adeguata, consiste in ciò che l'errore piú basso è anche, precisamente, il piú facile da commettere »* ([1]). David Lean ha compreso tutto ciò. Egli si è attenuto scrupolosamente a tali suggerimenti, dando una interpretazione ben riuscita di quel mondo dickensiano. L'evocazione dell'ambiente e, soprattutto, il paesaggio che fa da sfondo alla vicenda e che integra e permea il racconto, fa di questo film una delle piú riuscite opere della cinematografia inglese di questi ultimi anni. Ed è un fatto significativo che l'impiego totale del testo scritto in funzione visiva, qui si dispieghi, formi un nesso narrativo, per cui la pagina diventa immagine e la cadenza dell'immagine fornisce un'armonia complessiva, mentre la fotografia aderisce in linea strutturale al film, in modo tale che sembra davvero di assistere ad una estrinsecazione, sul piano figurativo, di una serie di immagini che la parola evoca dal fondo della coscienza.

Altrettanto si può dire per l'*Olivier Twist* (1947) che costituisce la seconda felice prova di Lean, per cui si può dire che tanto nell'uno quanto nell'altro film il regista inglese *« ha felicemente conservato quel senso affettuoso, quelle lievi annotazioni umoristiche ed anche quegli sviluppi e congegni da romanzo popolare, nonché, per quanto concerne* Grandi speranze, *quell'affascinante sapore di fiaba che caratterizza i testi del Dickens »* ([1]).

Dopo queste prove, si può affermare che Charles Dickens sia uno scrittore di quelli che il cinema può far suoi, oppure che egli poco si presta se non, almeno, ad esser travisato? Gli esempi addotti fin qui potrebbero dar ragione a questa seconda tesi.

Tuttavia mi pare che sia piú giusto vedere, ancora una volta, quali sono le piú profonde ragioni che stabiliscono la vita degli eroi dickensiani. Da esse, poi, si può trarre la conclusione

---

([1]) G. K. Chesterton: *Dickens,* op. cit., pagg. 155-56.

([1]) M. Orsoni: *Appunti su David Lean,* in « Filmcritica », n. 37-38. Su David Lean v. poi: Fernaldo di Giammatteo: in « Cinema », n.s., n.28; Tito Guerrini: in « Bianco e Nero », n. 7, 1953.

per un eventuale ridimensionamento di questi eroi attraverso una analisi artistica ispirata. E per far ciò, ci sia consentito ancora una volta citare la prosa di chi ha saputo definire con parole appropriate lo scrittore inglese. Tali parole potranno servire, ove possibile, ad una comprensione non solo del mondo poetico dickensiano, ma anche dei moventi che ne hanno dato l'ispirazione. Dice, infatti, Stefan Zweig: « *Dickens è l'unico poeta del secolo il cui profondo intento aderisce completamente ai bisogni intellettuali del suo tempo. Il suo romanzo risponde interamente al gusto dell'Inghilterra di allora, la sua opera è l'incarnazione della tradizione inglese. Dickens personifica l'*humour, *lo spirito di osservazione, la morale, l'estetica, il valore intellettuale e artistico, la singolare concezione della vita, per noi a volte strana e a volte simpatica e quasi nostalgica di sessanta milioni d'individui al di là della Manica* » [1].

Vorremmo perciò concludere insistendo su quella caratteristica che è tutta inglese dello scrittore Dickens, senza di che non è possibile, non solo comprendere, ma nemmeno avvicinarsi a uno degli autori piú originali e piú umani dell'Ottocento.

E Charles Dickens, se fosse vivo, non disprezzerebbe certamente questa nuova realtà del novecento che è il cinema; è pensabile che ad esso potrebbe ricorrere per esprimere ciò che urgeva nell'intimo del suo animo di artista. Perciò è bene tenere da conto che il linguaggio di Dickens può esser opportunamente risolto con il linguaggio del cinema. Basta soltanto avvicinarsi allo scrittore con quella deferenza che gli è dovuta.

Francesco Dorigo

---

[1] S. Zweig: *Tre maestri,* pag. 51.

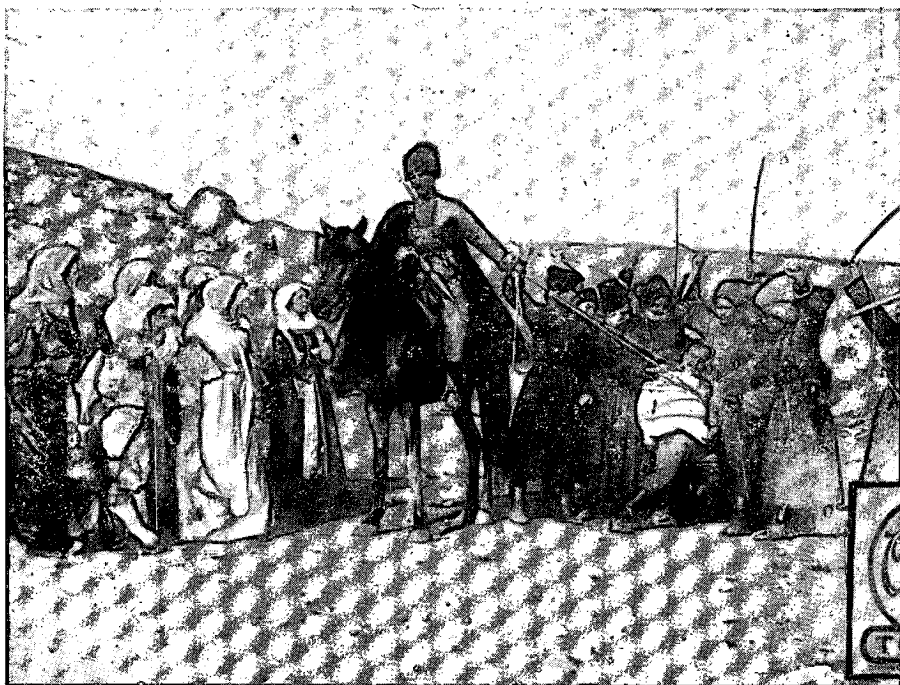
I LIBRI

JEAN QUEVAL: *Marcel Carné* - « Collection 7e Art », Les Edictions du Cerf, Paris, 1952.

Esiste già tutta una generazione di autori cinematografici, anche viventi, sulla filmografia dei quali è possibile tentare un bilancio. Non si tratta, intendiamoci, di registi cui sia assolutamente preclusa la strada di affermazioni e riuscite nuove; non di « idoli caduti », insomma, o almeno non sempre. E non è il caso nemmeno di mettere in causa la revisione di certe « poetiche » che hanno rivestito, nella giovane storia del film, il ruolo di autentiche « stagioni » artistiche e culturali. Ma, certo, il problema è giunto oggi a maturazione per quanto riguarda alcune singole personalità, anche se non per essere affrontato con gli argomenti, generici e indiscriminati, fin qui normalmente impiegati.

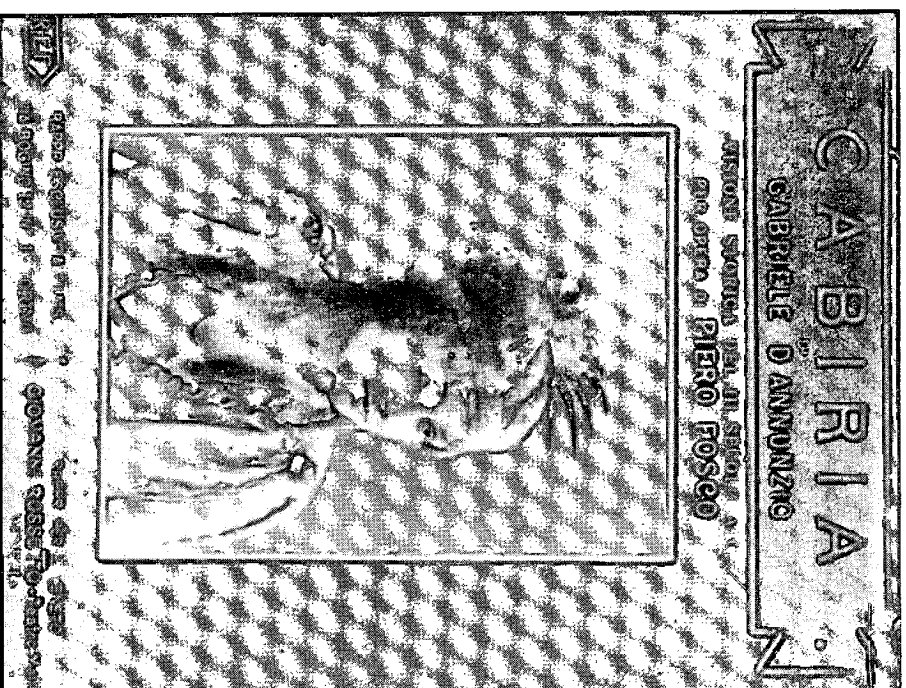
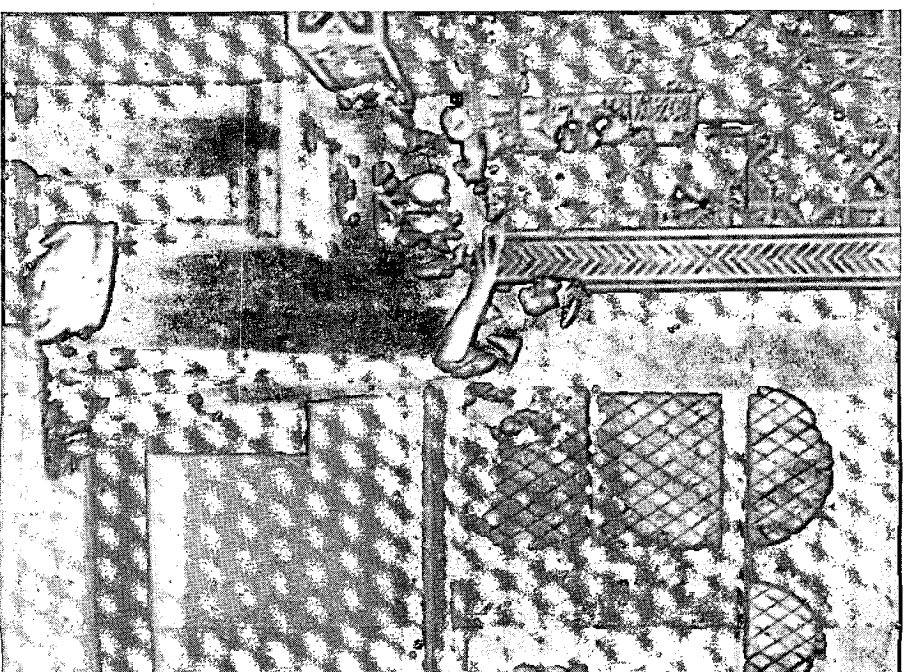
Fra gli « idoli caduti » parte della critica pone da tempo Marcel Carné, al quale è dedicato questo libretto di Jean Queval che si inserisce nella consuetudine da qualche tempo invalsa in Francia e altrove (come da noi, in Italia, le piccole pubblicazioni dell'editore Guanda dedicate a singoli registi) di affrontare l'analisi critica dell'opera degli autori piú rappresentativi delle varie cinematografie. Tale consuetudine è ovviamente lodevole, potendo rappresentare, questi « profili » critico-biografici, altrettanti contributi monografici ad una ideale storia del cinema. Alle intenzioni, purtroppo, non corrisponde sempre una eguale felicità di risultati e non sempre il contributo che tali brevi saggi recano alla chiarificazione di molti problemi può dirsi determinante. Queval, per esempio, non ci dice cose gran che nuove su Carné, autore, ripetiamo, variamente discusso, e la cui opera, di portata notevolmente significativa nell'ambito di tutto il cinema francese 1930-40, avrebbe meritato approfondimenti ben piú sostanziali.

Il libretto è già vecchiotto, risalendo al 1952. Ma gli unici film di Carné che restano esclusi dal panorama tracciato sono, naturalmente, i due ultimi, girati dopo il 1952: il macchinoso e anacronistico *Teresa*

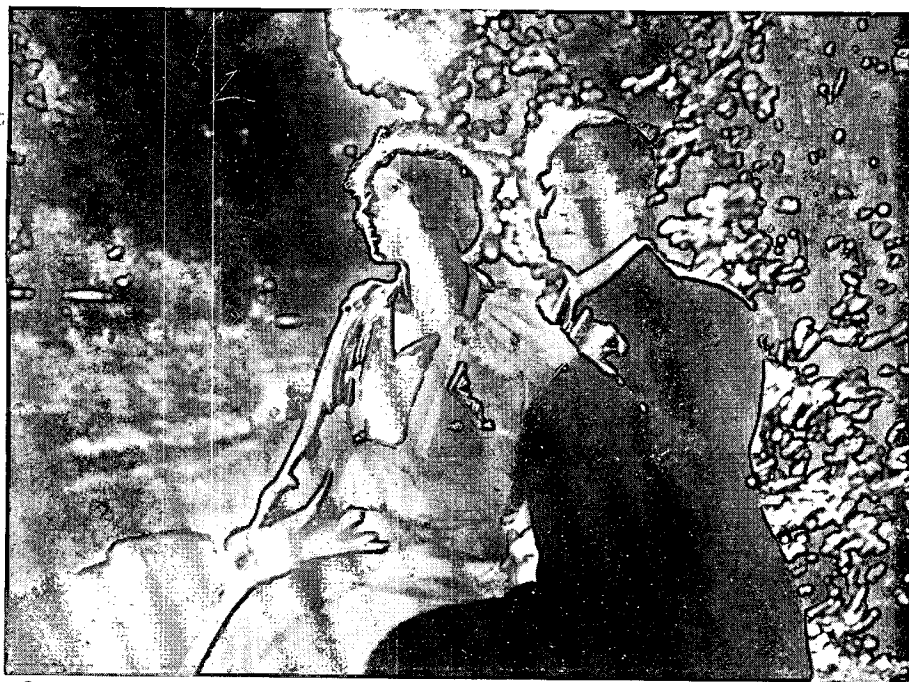
Raquin e l'insignificante *Air de Paris*, opere che oltre a non aggiungere nulla alla carriera di Carné, ne testimoniano la stanchezza e il quasi ormai definitivo inaridimento nei vecchi climi e schemi. Tenendo conto, poi, che nessun particolare filmografico è dimenticato nel saggio, esso può a buona ragione considerarsi quantitativamente onnicomprensivo dell'opera di Carné. E non è certo dal punto di vista dell'informazione e della documentazione che il saggio difetta. Se non ci sentiamo di entusiasmarci di fronte alla fatica di Queval è perché il critico francese mostra di ricalcare, senza varianti o innovazioni apprezzabili, vecchi argomenti e vecchie chiavi interpretative. Cosa, ripetiamo, tanto piú deludente nel caso di Carné, nei confronti del quale è in atto un serio processo di revisione. (Revisione che non ha da essere, ovviamente, a senso unico). Non solo: ma anche quando l'autore enuncia valutazioni e indicazioni in qualche modo (anche se non completamente) originali, non sa andare oltre alla proposizione in sé, non riesce ad articolarla sul piano di una disamina storico-critica, non riesce a giustificarla nell'ambito di una certa situazione culturale storica industriale. E' difficile, per esempio, dare torto a Queval quando nel tentativo di illuminare la reale statura creativa di Carné, parla del regista come di un « coautore », realizzatore di climi e mondi poetici altrui (Prévert, naturalmente). Ma non si cura, Queval, di analizzare tale fenomeno, per certo operante nella carriera di Carné, al lume di una considerazione piú lata dell'intero cinema francese dell'anteguerra, della sua positura storica e culturale. Si è fatto questo esempio per chiarire come lo studio di Queval proceda secondo quel metodo di impostazione nettamente antistoricistica che se può attingere risultati considerevoli sul piano strettamente filologico, si è rivelato incapace di pervenire a qualche serio risultato dal punto di vista storico-critico: l'unico, dicevamo, sotto il quale un profilo di Carné possa oggi interessarci, non mancando certo un ricco materiale filologico sul regista francese come su molti altri. Si aggiunga, poi, che Queval si dimostra assolutamente in linea con tutta una tradizione molto francese di critica impressionistica, oseremmo dire « precrociana »: una critica, dunque, che molto concede al temperamento soggettivo del critico, che non di rado s'impenna al cospetto di singoli aspetti eccitanti di un'opera e devia entro i rivoli di sollecitazioni marginali, purché giudicate seducenti e capaci di mettere in moto un certo meccanismo evocativo, anche se non pertinente. Una critica, infine, che di fronte ad alcuni problemi di interpretazione, non di rado si compiace di civettuole dichiarazioni d'incapacità a razionalmente comprendere. Il critico, cosí, si arresta, di fronte all'enigma della prepotente impenetrabilità di certi nessi all'interno dell'opera d'arte. E succede, per esempio, tanto per riprendere l'argomento

Serie russa: *Il prigioniero del Caucaso* da Puskin (1910)

(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

Serie russa: *La fidanzata dello Zar* (1910)

(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

Lydia Quaranta in *Cabiria* (1912)
(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

Madeleine Céliat in *La Gorgona* (1914)
(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

Fata Morgana (1914; int.: Rita Jolivet, Maupré)

(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

L'ultimo dei Caldiers (1914; int.: Erna Bergeret, Hamilton Revelle)

(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

Erna Hornak in *La maschera pietosa* (1914)

(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

Lena Lenard in *I soldatini del Re di Roma* (1914)

(*Archivio fot.*: Arrigo Frusta)

citato, che il rapporto Carné-Prévert nella impostazione accennata venga risolto nell'ambito della constatazione empirica, di fatto, al di fuori di un qualsiasi aggancio teorico-estetico. Resta una proposizione non dimostrata, o dimostrata solo al livello empirico. Non pochi sono, in realtà, i problemi di fronte ai quali Queval non si pronuncia e, non pronunciandosi, ha l'aria di considerare inaccessibili all'operazione critica. Esempio tipico: quanto dice a proposito di *Les enfants du paradis,* film che, per la sua sostanza fondamentalmente fantastica, non rientrerebbe in quello che Queval piú volte afferma di ritenere lo « specifico » del film: il realismo. Tale il fascino emanato da *Les enfants,* tale la sua unità stilistica e il suo rigore espressivo che anche lui, Queval, non può a meno di considerarlo uno dei capolavori di Carné. Sarà necessario ribattere quanto la critica piú avveduta ha creduto di poter dire circa *Les enfants,* quale film della maturità di Carné, in tutto coerente e logico sviluppo, anzi, del mondo del suo autore, quello espresso nelle opere « realistiche » del periodo 1936-40? Affermazioni di questo genere, oltre a farci nutrire seri dubbi sulla validità di certi metodi critici, ci fanno sospettare, invero, di una certa confusione che nella mente di molti permane su alcuni concetti fondamentali. Il realismo, per esempio. Queval ha l'aria di scambiarlo col naturalismo, con l'attualismo cronachistico. Come si spiegherebbe, altrimenti, il fatto che troppo spesso ricorra nel libretto quale prototipo di una scuola autenticamente realistica, quella italiana, il nome di Luciano Emmer? Ora è chiaro che per quanta simpatia si possa nutrire per l'intelligente autore di *Domenica d'agosto* e di *Le ragazze di Piazza di Spagna,* solo un equivoco di fondo sulla natura del concetto di realismo può portare a considerare Emmer il rappresentante piú qualificato della « nouvelle école italienne ».

Detto tutto questo e chiariti i limiti del saggio saremmo ingiusti se non ne valutassimo i pregi. Che sono quelli, ripetiamo, di una meticolosa, ma mai arida e anzi a volte brillante, filologia. La carriera di Carné viene rievocata in lungo e in largo, dagli esordi critici e letterari di « Cinemagazine » all'ingresso, con *Nogent, Eldorado du dimanche,* nel piú spregiudicato e anticonformista cinema di Francia; dal fecondo tirocinio presso uno dei piú grandi « artigiani » del cinema mondiale, Jacques Feyder, alla collaborazione (che è, si, piú di una collaborazione) con Prévert, al trionfo di *Le jour se lève;* dall'evasione formalistica di *Les visiteur du soir* (ma sarebbe stato desiderabile una trattazione piú particolareggiata del periodo dell'occupazione nazista) all'ultimo, grande film di Carné: *Les enfants.* E poi giú giú, dai cedimenti intellettualistici del dopoguerra (*Les portes de la nuit*) fino all'esercizio di stile, al pezzo di bravura: *La Marie du port.* La biogra-

fia artistica di Carné risulta cosí viva, chiariti sono certi suoi metodi particolari di lavoro, i rapporti con i singoli collaboratori, la pratica di realizzazione.

La lettura del libretto è dunque, a conti fatti, consigliabile anche se la domanda lasciata cadere da Michelangelo Antonioni in un saggio comparso anni fa sulle pagine di questa rivista è ben lontana dal trovarvi una risposta: « E' portatore Carné di un messaggio umano? ».

Franco Rossetti

KURT SINGER: *The Charles Laughton story* - New York, Robert Hale Ltd., 1955.

« *Durante la guerra mi trovavo a Hollywood, legato da un contratto che mi impegnava per alcuni mesi all'anno, e nel tempo libero m'aggiravo scontento e inutile per casa. Fu casualmente che un giorno mi trovai all'ospedale di Birmingham tra soldati feriti, ai quali domandai che cosa facessero durante i lunghi pomeriggi, e loro mi risposero: niente.*

Allora chiesi loro se avrebbero desiderato sentire per alcune ore al giorno delle buone letture, ed essi risposero di sí. Cosí trovai una nuova occupazione; lessi Dickens, Esopo, Shakespeare, Walt Whitman, Hans Christian Andersen, Maupassant e Washington Irving. Poi un giorno portai una Bibbia ed essi si misero a protestare: non avevano alcun interesse per un libro tedioso come quello. Ma per me la Bibbia non aveva nulla di tedioso e cosí cercai di farlo capire anche a loro. cominciai a leggere, ci misi ogni mia capacità e alla fine vidi che ognuno aveva le lacrime agli occhi. L'elogio piú sincero me lo fece un giovane soldato che aveva perso entrambe le gambe nel Pacifico, il quale esclamò con gioia: — E' come vedere la Bibbia in technicolor. — Questa divenne la lettura preferita e la corsia non piú sufficiente a contenere tutti ».

In questo modo Charles Laughton divenne il piú famoso lettore di Bibbia del mondo e accrebbe le sue attività di una nuova e interessantissima esperienza, che resta a tutt'oggi una delle piú peculiari della sua personalità, senz'altro quella a lui piú cara.

L'autore di questa documentatissima biografia è Kurt Singer, un austriaco naturalizzato americano, uno di quei viennesi (vedi Lang, Pabst, von Sternberg, Stroheim, ecc.) ai quali molto deve il cinema e la letteratura mondiale, che per diverse ragioni, non ultima l'avvento di Hitler al potere, furono costretti a lasciare la propria terra. Singer ha scritto una quindicina di libri, quasi tutte biografie o testi di quella cronaca passata di recente alla storia, e collabora tuttora a pubblicazioni quali il « Saturday Evening Post » e il « New York Times », attraverso le quali è in continuo contatto con i lettori di tutta America.

Difficile che uno scrittore avvertito come lui non sentisse il fascino di comporre la biografia di uno degli attori piú interessanti e dotati di questo secolo. Per la maggioranza del pubblico europeo, in ispecie continentale, Charles Laughton è sinonimo di recitazione di gran classe, di capacità comunicative e mimiche tali da paragonarlo a Chaplin. Il merito maggiore di questo libro è proprio quello di rivelare un Laughton non solo attore multiforme, ma uomo di cultura, intelligente e sensibile interprete nonché autore di interessanti messe in scena.

Charles Laughton nacque a Scarborough, città dello Yorkshire, il 1 luglio 1899 nel vecchio Victoria Hotel, del quale i genitori erano i proprietari. In famiglia si voleva farne un albergatore modello, un uomo d'affari, ma Charles non palesò alcun interesse per questo genere di mestiere. Sin da bambino mostrò un'incredibile passione per il teatro, per il raccontare, e, malgrado l'opposizione dei suoi, riuscí a partire per Londra, meta di attori e artisti d'ogni specie, onde entrare nella Regia Accademia d'Arte Drammatica. Erano l'anno 1925 e Laughton superò la prova d'ammissione recitando un brano di « Il mercante di Venezia ». Egli fu un ragazzo molto sensibile e il giorno dell'esame si presentò alla commissione talmente emozionato che finí per sedersi sul cappello di un esaminatore. Per la verità l'esame non andò in maniera molto brillante, tuttavia il giovanotto venne accettato e una insegnante dell'Accademia promise che ne avrebbe fatto un grande attore. E cosí fu. Laughton divenne in breve il migliore elemento di quella scuola e si meritò il massimo riconoscimento recitando il ruolo di Higgins in « Pigmalione » di Shaw. Tali risultati lo fecero entrare nelle stime dell'impresario Komisarjevsky, il quale divenne l'angelo custode dei primi anni della sua carriera; erano i tempi in cui in Europa andava di gran moda Cecov, del quale Laughton interpretò alcuni personaggi in modo indimenticabile.

Successivamente egli conobbe Edgard Wallace, il quale scrisse per lui « On the Spot », in cui Laughton interpretó la parte di un gangster italo-americano. Fu uno dei maggiori successi teatrali inglesi di quegli anni e Laughton diede un saggio di recitazione perfetta; ció era dovuto in gran parte al metodo di preparazione, caratterizzato da una minuzia e una serietà tali da permettergli di immedesimarsi con assoluta verità nel personaggio. Nel 1931 la compagnia nella quale recitava Laughton andò in tournée a New York, per debuttare in un teatro di Broadway, e l'attore, che nel frattempo si era unito in matrimonio a Elsa Lanchester, un'ottima attrice di prosa inglese — unione che si rivelò ben presto assai felice e utile a entrambi — ottenne un successo personale e la critica piú severa ne diede giudizi lusinghieri.

Fu a questo punto della carriera che Laughton ebbe il primo contatto con il cinema: da Hollywood avevano già messo gli occhi su quello

strano inglese che recitava con magnetismo le parti piú ingrate e malvagie, e Laughton, al quale i successi teatrali avevano recato molta gloria e poco denaro, pensò fosse giunta l'occasione di far fruttare le proprie capacità. Alla Paramount gli fecero fare presto presto un filmetto accanto a Boris Karloff e poi nel 1932 gli dettero la parte di antagonista di Gary Cooper in *The devil and the deep*, che non risultó, malgrado la straordinaria recitazione, un successo commerciale. Prima di tornare in Inghilterra si trovó con Lubitsch in *If I had a million*, in cui interpretò la parte di un semplice impiegato che riceve in regalo un milione di dollari; fu questa l'unica volta in cui si sottopose quasi incondizionatamente ai voleri del regista, poiché Laughton in genere si plasmò sempre da sé il personaggio a suo piacimento. E come attore non si piegò mai alle esigenze del personaggio, ma trascinò il personaggio verso se stesso, conferendogli, grazie alla sua prepotente personalità, un'autenticità tutta propria. Si ricorda a questo proposito che negli anni in cui uscí *Henry VIII*, il cicerone della National Gallery soleva dire ai visitatori che si trovavano dinanzi al famoso quadro di Holbein: — E questo è Charles Laughton!

Tuttavia quando la sua potenza interpretativa si trovò alle prese con i ferrei testi scespiriani, il suo meccanismo cominciò a battere a vuoto; e infatti allorché si provò a interpretare Macbeth, fu per la prima volta nella condizione di non poter interpretare Laughton. Gli mancavano l'intensità e la grazia di un Gielgud o la facilità recitativa di un Olivier, e fu forse per questa ragione che fra Laughton e Olivier non regnò mai una vera simpatia. Comunque resta sintomatico il fatto che pur asserendo che sulla scena ogni passione deve venire espressa con la voce, e pur avendo raggiunto una dizione perfetta, Laughton venisse tradito dal fisico che lo faceva rullare sul palcoscenico come « un piroscafo in piena tempesta. »

Dopo il fallimentare tentativo scespiriano, il quale seguí di poco la mirabile interpretazione del film su Enrico VIII e le sue sei mogli, uno dei maggiori successi mondiali del tempo e nascita della cinematografia inglese nelle sicure mani di Alexxander Korda, Laughton tornò ad Hollywood. Questa volta si ripresentava come attore di fama mondiale, interprete di quell'*Enrico VIII* che, prodotto in cooperativa da un gruppo di artisti inglesi semisconosciuti, aveva superato di gran lunga gli incassi dei piú quotati film americani ed era in pari tempo un'opera di indiscutibili pregi artistici.

La Paramount aveva in programma un grosso film con attori di prima qualità, che avrebbe richiesto grande impegno nella realizzazione: era la storia di un veliero britannico, il Bounty, la cui ciurma si ammutinava, per costituire uno dei casi di insubordinazione piú gravi della marina inglese. Laughton impersonò il capo della rivolta, anta-

gonista di Clark Cable comandante della nave. Il film incontrò un enorme successo, e gran parte di questo merito andò alla magnifica recitazione degli attori: *The mutiny of the Bounty* fu indubbiamente il migliore film americano interpretato da Carles Laughton.

Ma l'irrequieto attore è nuovamente in Europa, in Francia, ospite della Comédie Française. Egli fu il primo attore inglese che calcò la scena della Comédie Française, sollevando per di piú un entusiasmo illimitato sia nel pubblico sia nella critica, con un Tartufo che si ricorda ancora oggi come il Tartufo-Laughton.

Un mese dopo A. Korda lo mette al corrente di un suo progetto: si tratta di un film su Rembrandt con lo scenario di Karl Zuckmayer. Laughton accetta entusiasta e i due partono per l'Olanda in cerca dei luoghi piú adatti per ricostruire la persona e la vita del pittore fiammingo. L'impegno è grande in entrambi e altrettanto lo è nella troupe che li raggiunge poco dopo. Alla prima del film, allorché sullo schermo apparve Rembrandt, una voce dalla platea esclamò: — Ma questo è Enrico VIII! — Ci fu una risata generale, ma non tolse che alla fine tutta la sala applaudí senza riserve, e *Rembrandt* venne giudicato degno di stare quasi alla pari con l'*Enrico VIII*.

Dopo Rembrandt, Laughton incontra Erich Pommer, il noto produttore tedesco, e insieme fondano la Mayflower Pictures Co.; senonché l'iniziativa non dà i risultati sperati né sul piano commerciale né su quello artistico. L'unico film di un certo interesse fu *The Beachcomber*, che si avvale di un'ottima interpretazione di Laughton. Conclusosi malamente il tentativo di produrre in proprio, Laughton torna in America, ove interpreta per la Paramount alcuni film di scarso impegno, in cui l'attore viene volgarmente tipizzato.

Durante la guerra Laughton, che ha chiesto al comando militare inglese (non avendo ancora acquistata la cittadinanza americana), di venire impiegato in recite per le forze armate o in giri di propaganda, un giorno prende a leggere la Bibbia ai soldati convalescenti. Il successo delle sue letture andò ben presto oltre le mura degli ospedali e fu di dominio pubblico: Laughton venne invitato alla radio e successivamente alla televisione. Egli stesso confessa che è stata la Bibbia a fare di lui un dicitore, uno « story teller », cioè un narratore di storie, e che questa resta una delle esperienze piú care della sua vita.

Allorquando gli chiesero come mai gli fosse venuto in mente di leggere proprio la Bibbia, egli rispose: — I fatti che vengono raccontati per centinaia e centinaia di anni prima di essere fissati sulla carta, costituiscono le storie migliori, cioè le storie che sono raccontate prima di venir scritte e non scritte prima di venire raccontate. Questo accade per i fatti contenuti nella Bibbia; come attore è facile intuire che essi

sono stati scritti per la voce. In essa vi sono passi in cui la voce deve venire alzata, altri in cui va abbassata, accelerata o rallentata. La Bibbia ha fatto di me un dicitore. — Quella del cantastorie fu per Laughton un poco la realizzazione dei suoi sogni di ragazzo; conoscere tante storie e poterle raccontare alla gente.

Tuttavia le attività di Laughton in quegli anni non si limitarono a questa: egli tenne un corso di recitazione, dal quale uscí Shelley Winters. Subito dopo la guerra fece parte del Teatro Sperimentale Americano, sperando di poter creare in America l'equivalente dell'Old Vic inglese. Senonché dopo aver interpretato e collaborato alla messa in scena del « Galileo » di Bertold Brecht, lasciò la compagnia, formata in prevalenza da filocomunisti.

Successivamente ricompare sullo schermo nel film giallo *L'homme de la Tour Eiffel*, ma né il film, né l'interpretazione, mostrarono qualcosa di originale. Prende quindi parte, dopo venti anni, al rifacimento dell'*Enrico VIII*, fatto per la generazione che aveva potuto vedere la prima edizione, e alterna ruoli cinematografici di scarso impegno a recite o regie televisive, nonché alle letture radiofoniche. A un amico che, incontratolo qualche anno fa, gli confessava di trovarlo cambiato, rispose: — Sono piú felice, questo è tutto. Penso che siano le letture. Il palcoscenico non mi dava abbastanza. Nemmeno Hollywood. Mi sembra che per essi basti un quarto dell'uomo che io desidero essere. E, dopo tutto, per la mia persona essi possono fornirmi solo un certo numero di parti. Io sono grasso e anziano; ma nelle mie letture posso divenire quello che voglio: una ragazza, una vecchia, un bel giovane. In fondo Laughton è rimasto sempre un gran romantico.

Ultimamente, ma questa notizia recentissima non ci viene dalla biografia di Singer, egli si è cimentato anche nella regia cinematografica dirigendo *The night of the hunter*, tratto dal romanzo di David Grubb e prodotto da Paul Gregory, ossia dall'impresario con il quale Laughton ottenne gli ultimi grandi successi teatrali del dopoguerra. *The night of the hunter* (La notte del predicatore) non ancora uscito in Italia, viene considerato dai critici americani come uno dei film piú interessanti di questi ultimi tempi. Il protagonista del film, che è stato sceneggiato dallo scomparso James Agee, è una specie di salvatore di anime professionista. Pare che per la regia Laughton si sia ispirato a Griffith e all'espressionismo tedesco. Tra gli interpreti ricompare, come un crepuscolare ricordo, il nome delicato di Lillian Gish.

Queste notizie sono tuttavia sufficienti ad accendere la nostra curiosità e a preparare le dovute accoglienze ad un'opera che verrà a riempire l'ultima casella libera nella carriera di un uomo, che ha dedicato trent'anni della sua vita a far piangere e ridere la gente, insomma all'arte dello spettacolo.

Silvio Maestranzi

I FILM

Le rouge et le noir
(L'uomo e il diavolo)

Origine: Francia, 1954 - *Produzione*: Franco-London Film - Documento Film - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Stendhal - *Riduzione, sceneggiatura, dialoghi*: Jean Aurenche Pierre Bost - *Regia*: Claude Autant-Lara - *Fotografia (in Eastmancolor)*: Michel Kelber - *Scenografia*: Max Douy - *Musica*: René Cloérec - *Attori*: Gérard Philipe, Danielle Darrieux, Antonella Lualdi, Anna Maria Sandri, Antoine Balpêtré, Mirko Ellis, Jean Martinelli, Audré Brunot, Jean Mercure.

Non è certamente cosa agevole formulare un giudizio critico compiuto nei confronti di questo *Le rouge et le noir* di Claude Autant-Lara, opera notevolmente mutilata nella stesura originale, che peraltro non conosciamo. Comunque ci sembra che gli elementi della edizione presentata in Italia siano sufficienti a dimostrare come Autant-Lara sia ormai ben lontano dalla coerenza stilistica, cioè dalla compiutezza espressiva che fece di *Le diable au corps* una delle opere piú importanti del cinema del dopoguerra.

Non ci soffermeremo ancora una volta sul problema dei rapporti tra opera letteraria e opera filmica per dimostrare come l'autore di questa, nella scelta e nell'uso dei mezzi espressivi, necessariamente determini una reinversione del testo letterario, e come quindi il termine di traduzione vada sempre inteso in una accezione generica e analogica. Il confronto suddetto va quindi posto soltanto su un piano di ordine culturale, come un arricchimento del giudizio di valore sull'opera filmica, inteso a mostrare come le diverse personalità dell'autore abbiano variamente cercato la via di una coerenza espressiva, strettamente connaturata ai mezzi di linguaggio nel suo formularsi concreto. Per tale motivo un atteggiamento dello autore filmico che fosse quello di voler sinceramente aderire al mondo dell'autore dell'opera letteraria sarebbe necessariamente destinato in partenza a risolversi in inautenticità, per un sovrapporsi inevitabile della sua personalità e delle sue intenzioni stilistiche. Ciò è accaduto anche ad Autant-Lara, postosi evidentemente con impegno a rendere, in un vasto affresco storico, il senso e la portata del celebre romanzo di Stendhal, del quale ha finito viceversa col deformare il significato e l'atmosfera, senza peraltro pervenire ad una creazione stilisticamente unitaria. Il fascino dell'opera stendhaliana risiede essenzialmente sulla capacità di introspezione psicologica dell'autore, capace di evocar tutto un costume ed una civiltà prendendo spunto da fatti realmente accaduti (come il celebre processo nel Delfinato) ma trascendendoli su un piane di intensità fantastica che conferisce loro nuove dimensioni e prospettive.

Perciò « Le rouge et le noir », anche se il titolo denuncia una apposizione tematica dell'eroico clima dell'era napoleonica a quello bigotto della Restaurazione, è qualcosa di ben di piú di una « cronaca del XIX secolo » o « del 1830 » come lo chiamò l'autore. Esso è anzitutto una vicenda di uomini e lo studio dell'anima di essi, che il romanzo svolge, propone una problematica continua ed eterna: il conflitto insanabile tra gli ideali e la gelida realtà quotidiana nel disperato tentativo dell'esistenza di uscire dai limiti avvilenti di una vita amorfa. Giudicare Stendhal, come fece il Croce, « *un don Chisciotte che a narrar se stesso imprende e non trova il sublime e lo straordinario ma sempre lo cerca, e cade nel grottesco ma non vi bada* » significa non aver compreso nulla del suo mondo in cui il problema della scelta, l'angoscia sempre presente dell'alternativa esistenziale, costituisce lo elemento addirittura dominante (e non a caso l'aut-aut potrebbe appunto essere il rosso e il nero). Il disperato arrivismo di Julien è sempre profondamente intriso di ideali, e l'amore, la potenza e la ricchezza che egli cerca sono piuttosto che beni materiali tre simboli di un'intensità di vita da consacrare ad un'era eroica: da ciò l'intima contraddizione che lo lacera tra l'ansia di amore e la febbre di entusiasmo, che sono nella sua natura, e la dissimulazione e la ipocrisia a cui si piega per superare l'equivoco romantico di isolarsi sdegnosamente da una società senza pervenire alla formulazione di ideali che la trascurano. O, piú esattamente, Julien partecipa dell'equivoco, ma lo domina apertamente e accetta la lotta dando vita a quel tipo di essere autocostruito che farà gridare di entusiasmo il Nietzche. Il problema di Julien è quindi quello della scelta tra l'essere e il non essere, tra un'esistenza autenticamente vissuta ed una artificiale: dilemma impossibile e assurdo che lo condurrà a distruggersi per riaffermarsi vivo. E tale problema, come riflesso in uno specchio con nuove prospettive, è anche quello delle eroine del romanzo, la signora di Rénal e Matilde de la Mole: scelta tra la passione e il senso del dovere e il fervore religioso per la prima, tra lo amore e l'orgoglio e il senso di casta per la seconda. Umanissime e delicatissime entrambe nella loro tragica contraddizione esse serbano una intima e profonda coerenza stilistica. Ben poco di tutto questo è presente nel film di Lara, eccezion fatta per l'esame sufficientemente approfondito dell'amore tra Julien e la signora di Rénal — assai bene impersonata da Danielle Darrieux — in cui non mancano accenti commossi e notazioni acute, anche se improntato ad un accentuato romanticismo. Il personaggio di Julien è nel film del tutto inesistente in senso drammatico e l'uso del monologo interiore a cui spesso l'autore ricorre non è certo un elemento sufficiente in senso espressivo a rendere la complessa problematica del personaggio le cui reazioni risultano, quando non comprensibili, giocate su logori « clichés » degni della narrativa d'appendice. Enunciato soltanto verbalmente, il conflitto del personaggio non è mai autenticamente presente quale senso vivo e segreto di tutta la sua vicenda: ed il finale, con il romantico pistolotto amoroso con la signora di Rénal, dà la misura dello equivoco. L'arrivismo, l'ipocrisia, la astuzia, la freddezza di Julien sono tratti laceri e gratuiti nel personaggio di Lara, cui Gérard Philipe ha prestato una fisionomia al solito improntata ad una romantica declamazione: ed esso non assurge mai nel film ad una coerenza anche meramente esteriore, densa come risulta di echi letterari male assimilati e priva di una autonoma consistenza drammatica. In quanto a Matilde, cui la Lualdi ha offerto una totale inespressività, essa oscilla tra il grottesco e il comico e, priva di ogni autentica funzione drammatica, accentua la meccanicità, la gratuità e gli squilibri della struttura narrativa. Ad accentuare la quale contribuisce la descrizione di un ambiente formalmente

assai accurata e preziosa, ma del tutto priva di autentico approfondimento: lo sfondo ambientale, lungi dall'assumere una significazione ed un valore storico e di costume, è piuttosto pretesto per ricerche di ordine meramente figurativo, particolarmente evidenti nella sequenza iniziale, in quella del ballo ed in quella in chiesa.

I pochi accenni di critica ad un momento storico e ad atteggiamenti di costume sono nel film cosí slegati e gratuiti da costituire pretesti polemici peraltro di scarso vigore, e d'altra parte l'assoluta inconsistenza di tutti i personaggi di contorno, spesso avviliti nel bozzetto o, peggio, nella caricatura, rende piú evidente la mancanza di una definizione storica ed ambientale che avrebbe dovuto viceversa risultare essenziale. L'andamento narrativo della opera appare infatti spesso casuale e arbitrario, altre volte oscuro e frammentario, quasi sempre stanco e di maniera: e se a tali squilibri e deficienze hanno indubbiamente contribuito gli assurdi « tagli » di cui si è detto, pure è evidente la mancanza nell'autore di un coerente criterio di scelta nel disciplinare e nell'organizzare le file del racconto, nell'impostare con chiarezza e nell'approfondire i caratteri e l'umanità dei personaggi, nel far scaturire le soluzioni drammatiche da un clima di intima e assoluta necessità. Da ciò l'evidente rifarsi di Lara a spunti e a climi diversi, il suo disperdersi in notazioni ed episodi marginali sorvolando su aspetti ed elementi della storia assolutamente essenziali. Non mancano taluni spunti felici, come quello dell'abito religioso indossato da Julien sulla uniforme militare, che sottolinea acutamente un conflitto rimasto peraltro allo stato intenzionale, ma sono balenii sporadici e frammentari, subito dispersi nella genericità e nel convenzionalismo. Del film non resta quindi che la continua ricerca figurativa, cosí insistita e raffinata ma sovente cosí gratuita ed esibizionistica, da decadere nella calligrafia e aggravata da un ritmo di montaggio incerto e asmatico. La preziosità della figurazione, il ricercato equilibrio degli elementi compositivi, l'intelligenza e il gusto degli accordi cromatici (particolarmente felici nella prima parte del film), la scelta di angolazioni e di movimenti della camera complicati e attentissimi, non pervengono pertanto alla creazione di un autentico momento storico e di un ambiente e restano quasi sempre confinati sul piano di un abilissimo ma sterile mestiere. Lo stesso contrasto tra la dichiarata irrealtà di alcune ricostruzioni ambientali, di sapore quasi fiabesco e la minuziosa evidenza realistica di particolari scenografici e di dettagli di costume di indubbio gusto, accentuano quell'equivoco culturale su cui è basato il film e che è apertamente denunciato dall'insopportabile retorica dell'arbitrario finale.

The seven year itch

(Quando la moglie è in vacanza)

Origine: U. S. A., 1955 - *Produzione* Twenty Century Fox - *Produttori*: Charles K. Feldman e Billy Wilder - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di George Axelrod - *Riduzione e sceneggiatura*: George Axelrod, Billy Wilder - *Regia*: Billy Wilder - *Fotografia (in Cinemascope e Deluxe)*: Milton Krasner - *Scenografia*: Lyle Wheeler, George W. Davis - *Musica*: Alfred Newman - *Attori*: Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Kent, Sonny Tuft, Robert Strauss.

Nonostante i molti consensi suscitati, e non è difficile immaginarne i motivi, non ci sentiremmo di classificare *The seven year hitch* tra le opere piú riuscite del filone « minore » dell'attività di Wilder. *The major and the minor* o *Accadde a Berlino* sono, oltre che meglio costruiti in senso strutturale, anche notevolmente piú divertenti. E ciò è probabilmente da attribuirsi ad una certa stanchezza inventiva dell'autore, costretto in quest'ultima opera a ricorrere

a schemi narrativi piuttosto abusati (quello delle rievocazioni ha un precedente assai meglio riuscito in Sturges), a causa dello infiacchirsi della sua, un tempo puntuale, vena satirica. Il testo letterario da cui il film ha preso spunto avrebbe potuto offrire materia e occasione di ben pungente ironia verso un costume e verso rapporti e situazioni umane, materia e occasione che il Wilder spietato e crudele delle opere maggiori avrebbe potuto portare ad un tono di requisitoria senza cedimenti e senza concessioni. Viceversa nel film tutti gli spunti pungenti del testo risultano attutiti e ogni strale satirico è smussato da un mielato sentimentalismo a cui è fin troppo evidente che l'autore per primo non crede: la sottintesa crudeltà del film nasce quindi curiosamente dalla condizione di inautenticità di Wilder, dall'evidenza cioè con cui egli mostra di non partecipare menomamente, anzi quasi di irridere, l'ottimismo di cui il film è pervaso. Ma purtroppo un tale atteggiamento dell'autore non è sufficientemente impegnato da conferire un qualche rilievo al film: esso si muove infatti quasi sempre negli schemi piú logori ed abusati della « commedia », senza mai un autentico accento originale e sovente con una cadenza priva di mordente e con notazioni di dubbio gusto. Il film è — infatti — compromesso nella sua struttura da un equivoco fondamentale dell'autore, il quale continuamente oscilla tra due impostazioni narrative: quella del desiderio di distrazioni extra matrimoniali del marito al « settimo anno » nell'incontro con la solleticante coinquilina; e quella delle evasioni fantastiche nascenti dalla sua incontrollata e incontrollabile abitudine all'invenzione (una sorta di favola da moderno Mirra dei fumetti). E' fin troppo evidente che il secondo elemento fatalmente è destinato a svilire il primo, privandolo dei motivi piú mordacemente satirici e conferendo a tutta la vicenda una cadenza farsesca in cui è dispersa ogni credibilità umana.

E' davvero strano che un uomo del gusto e dell'intelligenza di Wilder abbia preferito puntare su questo secondo aspetto della storia, abbandonandosi spesso, senza alcun controllo, agli aspetti piú deteriormente farseschi (eccezion fatta per la sequenza anticipatrice in senso fantastico della venuta della ragazza: in cui costumi e scenografie segnano un felice punto di incontro dei due motivi accennati). La stanchezza inventiva dell'autore si fa piú palese col procedere della narrazione che disperdendosi in episodi marginali e futili, decade di mordente e di ritmo valendosi largamente delle suggestioni eminentemente superficiali di un dialogo di scarse qualità umoristiche. Svanito un certo interesse di situazione iniziale, il film appare pertanto tutto scontato e ovvio, e le note dolciastre del lieto fine rendono piú avvilente il compromesso dell'autore tanto evidente è la sua estraneità. Mai gli elementi del linguaggio assumono una autentica funzionalità nei confronti del significato espressivo che l'autore vuol conferire a vicenda e personaggi, e mai il rapporto immagine - suono offre motivo di intelligente o puntuale contrappunto. Un film banale in sostanza, quale non era certamente lecito attendersi da Wilder, e del quale l'unico autentico elemento di interesse è la prestazione di Marylin Monroe: di una intelligenza spesso sorprendente per sobrietà di accenti e per felicissima « vis » comica: una interpretazione talvolta cosí sottile da apparire sofisticata e che non ci fa esitare a indicare nella Monroe la probabile erede della grande Lombard.

Twenty thousands legues under the sea (Ventimila leghe sotto i mari)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: Walt Disney Company - *Produttore*: Walt Disney - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Jules Verne - *Riduzione e sceneggiatura*: Earl Fenton - *Regia*: Richard Fleischer - *Fotografia (in Cinemascope e Technicolor)*: Franz Planer - *Riprese subac-*

quèe: Till Gabbani - *Scenografia*: John Mechan - *Musica*: Paul Smith - *Montaggio*: Elmo Williams - *Attori*: James Mason, Kirk Douglas, Paul Lukas, Peter Lorre, Robert J. Wilke, Carleton Joung, Ted de Corsia, Percy Helton, Ted Cooper, Edward Marr.

Una notevole occasione perduta può essere considerato questo film in cui era lecito attendersi l'incontro della suggestione fantastica del romanzo di Verne con il gusto documentaristico di cui Disney aveva dato prova in precedenti opere.

Nulla di tutto questo: avviliti gli spunti fantastici e la materia narrativa del soggetto nei logori schemi del film di avventure e del tutto assente ogni autentico interesse di documentazione della fantastica vita sottomarina. L'aver ricalcato gli schemi narrativi dell'opera letteraria senza minimamente approfondirne i motivi di fascino, essenzialmente centrati su una impostazione e una cadenza fiabesche di solido vigore, non riesce infatti a conferire al film alcun carattere autenticamente fantastico per l'ovvia considerazione che il fluire del progresso tecnico sul piano della storia ha reso oggi del tutto usuali e ovvii certi elementi dell'opera letteraria che nel 1870, anno della sua nascita, avevano sapore di inavverabili evasioni fantastiche. Anche su un piano di ordine meramente spettacolare, il film ha quindi un assai limitato interesse poiché la sua cadenza narrativa appare di continuo imbrigliata da elementi dispersivi (tra cui domina l'insopportabile gigionismo di un Kirk Douglas uso ormai ad accenti caricaturali di incontrollata evidenza) e manca di un ritmo vigoroso e serrato. Pure, non sarebbero mancate nel testo letterario occasioni abbastanza felici di un certo approfondimento umano: basti considerare alla figura del capitano Nemo di cui avrebbe potuto essere individuato il motivo fondamentale di conflitto tra la sua indole umanitaria e il dovere di vendetta che si è imposto che lo rende una sorta di fanatico del crimine (e eccellente motivo drammatico avrebbe potuto costituire la scena del capitano che subito dopo aver affondato la nave piange dinanzi al ritratto della moglie e dei figli). Nel film invece Nemo è una specie di corsaro da strapazzo, cui non sono estranee decadenti declamazioni, ma da cui è escluso l'elemento che, pur non compiutamente espresso anche nell'opera letteraria, costituisce l'aspetto piú interessante: la ricchezza di doni di cui è provvisto che non lo salva dall'essere un fallito, motivo caratteristico dell'eroe romantico che nella prosa di Verne si accese del presago annuncio di un'era nuova. Il conflitto tra un passato inviolabile del personaggio, che lo determina, e un futuro costituito dal mostro che si è costruito, avrebbe potuto essere motivo di ricca intensità drammatica, ma nel film non ve n'è traccia: esso preferisce sfruttare nel modo piú facile ed esteriore gli sviluppi avventurosi della vicenda, attraverso personaggi falsi e convenzionali, dalla psicologia elementare e convenzionale, spiegata tutta verbalmente in una evidente decadenza di ritmo. Né una certa originalità di ambientazione o di soluzioni narrative, soccorre mai il frusto disegno dei personaggi per arricchirli di un minimo approfondimento o di notazioni inconsuete. Qualche fuggevole suggestione, come nella sequenza del funerale in fondo al mare, o l'indubbia perizia della tecnica di alcune scene, tra cui quella della lotta con la piovra gigante, non sono pertanto sufficienti a conferire all'opera un qualche merito anche puramente artigianale: anche perché l'impiego del cinemascope e l'uso del colore, spesso vistoso e privo di un criterio coerente di scelta, generano una decadenza di ritmo nascente da una faticosa individuazione del centro di attenzione della inquadratura e quindi da una piú lenta lettura di essa. D'altra parte, come si è detto, l'interesse soltanto superficiale che l'autore pone ad uno studio di ordine ambientale, esclude dall'opera anche un valore di ordine documentario o pseudo-scientifico: e il risultato è quello di una dispersione di ogni valore anche genericamente culturale.

Nana

Origine: Francia, 1955 - *Produzione*: J. Rottfeld, Angelo Valle - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Emilio Zola - *Adattamento e sceneggiatura*: Jean Ferry, Albert Valentin, Henri Jeanson, Christian-Jaque - *Dialoghi*: Henri Jeanson - *Regia*: Christian-Jaque - *Fotografia (in Eastmancolor)*: Christian Matras - *Scenografia*: Robert Gys - *Costumi*: Marcel Escoffier - *Musica*: Georges Van Parys - *Attori*: Martine Carol, Charles Boyer, Jacques Castelot, Walter Chiari, Noël Roquevert, Jean Debucourt, Dario Micaelis, Paul Frankeur, Nerio Bernardi, Elisa Cegani, Luisella Boni, Marguerite Pierry, Dora Doll, Jacqueline Plessis, Pierre Palau.

E' ormai una verità acquisita che il valore e il significato dell'opera di Zola consistono piú che in un'assoluta coerenza stilistica, nella profondatà di indagine su una società in dissoluzione di cui personaggi e vicende sono sostanzialmente il simbolo. Quella « laidezza » che aveva fatto inorridire Dostoievsky è infatti non un pretesto di ordine esibizionistico o un motivo esteriore per il conseguimento di facili effetti, ma l'elemento critico che sostanzia quell'atteggiamento freddamente oggettivo che l'autore volle costantemente per la sua opera, il fattore che permea il brutale naturalismo di certi accenti di un giudizio chiaramente palese anche se inespresso. Per tale motivo la lussuria e la sfrenata avidità di Nanà, la sua frenetica ansia di ricchezze e di potere, il suo falso splendore e la sua decadenza sono sostanzialmente un simbolo: quello della società del secondo impero che nel miraggio della riconquista di una passata gloria aveva allontanato il popolo dal suo « destino di redenzione ». La sua bellezza che travolge gli uomini, la frenetica attrazione sessuale che da essa emana, sono la vendetta di intere generazioni di miseri e di diseredati; la sua figura è l'interprete, a volte inconscia, di un destino di rivincita di oppressioni e di oscure miserie sul lusso e sulla raffinatezza blasonata; lo stesso dissolversi in putridume del suo corpo devastato dal vaiolo è il simbolo del compiersi di un tragico ciclo di cui la vendicatrice finisce con l'essere vittima. Pur tutt'altro che compiuta sotto un profilo stilistico, Nanà resta per tali motivi una delle figure piú significative dell'autore: una figura che le intime contraddizioni, tra una istintività quasi fanciullesca e una avidità sperperatrice senza confini, tra improvvisi accenti di generosità e di tenerezza e un'avidità spirituale e una corruzione quasi bestiali, arricchiscono di una problematica spesso grossolana ma temperatrice di una altrimenti eccessiva elementarità. Nella prosa di Zola, Nanà è una forza della natura, abbandonata ciecamente all'istinto, che tutto travolge: in questo senso può ben dirsi che, al di là del bene e del male, essa è l'incarnazione di un nuovo tipo del superuomo, ben diverso da quello della concezione romantica (di cui Julien Sorel e Capitano Nemo sono due aspetti pur nel'enorme distanza artistica): quello proprio di un'epoca che voleva ricondursi ad ogni costo ad una concezione positivistica della esistenza. Sarebbe stato lecito attendersi che almeno l'aspetto piú vistosamente simbolistico di un tale personaggio potesse venir colto da Jaque, autore del tutto sprovvisto di precisa coerenza stilistica, ma che aveva mostrato in talune occasioni di possedere un certo gusto e una certa raffinatezza culturale. Non poteva certo verificarsi per Jaque una adesione sentimentale al mondo di Zola simile a quella che aveva offerto a Renoir occasione per la creazione di opere profondamente significative, ma, pur nell'assenza di un'autonoma capacità di reinvenzione del personaggio e della vicenda, si poteva sperare in una « interpretazione » di una certa dignità culturale. Viceversa il film decade negli schermi deteriori del « fuilleton » e del romanzo di appendice e le « varianti » apportate dall'autore al-

la struttura originaria della vicenda (come la morte di Nanà ad opera di Muffat), denunciano il desiderio di sortire da essa i piú grossolani effetti spettacolari. Lo stesso personaggio centrale appare del tutto svilito della sua animalesca possanza e ricondotto ai limiti di un'etèra della piú oleografica « belle époque ». Priva di ogni autentica consistenza drammatica e affidata talvolta a facili espedienti narrativi e talaltra alla superficiale perizia recitativa della Carol, piú spesso attenta a mostrare il proprio « décolleté » che ad approfondire l'umanità del personaggio, la Nanà di Christian-Jaque è una creatura fatua e volubile piú idonea al « vaudeville » che ad un clima aspramente naturalista in cui sembrerebbero volersi collocare gli altri personaggi. I quali sono d'altronde cosí inconsistenti e volubili da mancare di ogni significazione e valore: il che è palese anche nell'esterrefatto impaccio degli interpreti costretti ad impersonare cosí risibili manichini. (Tra essi fa comunque eccezione il Chiari impegnato al solito in fastidiose manifestazioni di gigionismo e nei piú stucchevoli manierismi da avanspettacolo). Anche l'ambiente risulta definito soltanto in senso grossolanamente coreografico: manca l'indagine su una epoca e su un costume, che pur sarebbe dovuta risultare essenziale nella vicenda, e gli episodi marginali e i personaggi di fondo anziché inserirsi in modo uniatrio in un vasto affresco, sono gratuiti e risibili. Manca soprattutto quel conflitto tra due società che dovrebbe costituire l'elemento fondamentale di tutta la struttura del film, giustificandone i personaggi e gli avvenimenti: viceversa tutto è superficiale e casuale, dalla scelta anonima dei mezzi espressivi al retorico commento sonoro, dalle inutili preziosità figurative alle reazioni psicologiche dei personaggi. Né il film riesce ad assumere quella cadenza grottesca di balletto che era riscontrabile nel lontano *Nanà* di Renoir, in cui anche senza l'intervento dell'elemento cromatico, l'autore era pervenuto alla evocazione di un mondo ricco di richiami di ordine figurativo. Nell'opera di Christian-Jaque il tono è spesso concitato e l'accento enfatico e declamatorio: il che, unitamente a certe inutili ricerche di esteriori preziosità figurative, a certa opulenza di ricostruzione scenografica di dubbio gusto, a certa pretensiosità letteraria di quarto ordine dei dialoghi (pur dovuti a firme assai note), rende il film ridicolo oltre che inutile.

Nino Ghelli

La Televisione

La Traviata

Opera lirica di Giuseppe Verdi - *Interpreti*: Rosanna Carteri, Nicola Filacuridi, Carlo Tagliabue - *Costumi*: Enrico Tovaglieri - *Arredamento*: Ludovico Muratori - *Maestro concertatore e direttore*: Nino Sonzogno - *Regìa*: Franco Enriquez.

Verdi è un'autore le cui opere sono in linea di massima poco adatte alla T.V. E questo per il carattere di melodrammaticità ottocentesca della sua musica e dei suoi personaggi che ne fa espressione tipica della mentalità e del costume di vita di quell'epoca e perciò li lega indissolubilmente alla forma rappresentativa originaria.

Il ritmo verdiano, irruente, incalzante senza posa, difficilmente può trovare il suo corrispettivo televisivo. Limitarsi a stare sempre addosso ai personaggi e cercare di stilizzare la scenografia tentando di comporre figurativamente l'immagine televisiva, significa rinunziare a particolari caratteristiche dell'opera verdiana senza sostituirle con altre. L'ampio respiro che anima l'opera verdiana esige lo spazio del palcoscenico su cui l'azione melodrammatica si stempera, si diluisce e trova una sua misura e una sua giustificazione.

L'inquadratura televisiva, con la rinunzia quasi aprioristica che essa comporta ai « campi lunghi », è proprio la negazione di questa esigenza.

Naturalmente queste considerazioni non hanno egual valore per tutte le opere verdiane. Ce ne sono alcune particolarmente inadatte alla T.V. come, per esempio, *Aida* e in genere le opere piú spettacolari in cui agisce la massa, ed altre meno inadatte, come *La Traviata*, opera basata essenzialmente su tre personaggi, Violetta, Alfredo e Germont, con un'analisi psicologica dei loro sentimenti, condotta attraverso la musica, che a volte rasenta l'intimismo.

Questa è la ragione per cui il regista Franco Enriquez, passato attraverso la deludente prova del *Rigoletto*, in cui quella che doveva essere una scenografia creata per la T.V. finí per essere l'elemento piú antitelevisivo dell'opera, ha potuto darci una edizione televisiva de *La Traviata* che, nei limiti consentiti dalla formula adoperata e tenuto conto della scarsa adattabilità televisiva dell'opera verdiana, è da considerarsi senza dubbio molto intelligente e piena di gusto.

Permangono ancora certi gravi difetti di natura tecnica che purtroppo si traducono in difetti essenzialmente espressivi; come per es. l'uso nell'arredamento è nel costume di colori cosí scuri da risultare fotograficamente neri. E alla T.V. il nero richiama violentemente l'attenzione dello spettatore, quindi va usato con estrema cautela e solo in funzione espressiva per sottolineare un oggetto; il nero è l'equivalente

del materiale plastico nel cinema. Come dicono giustamente il Maddison ed altri valenti studiosi della T.V. in generale le tonalità da adoperarsi in televisione vanno dal grigio chiaro al grigio scuro, le altre costituiscono una eccezione.

L'effetto procurato da un quadro riproducente un personaggio in nero, appeso alle spalle di Violetta nel duetto del I atto con Alfredo, è stato disastroso. E' bastato quell'elemento per rompere l'incanto dell'idillio che sbocciava fra i due giovani. Quando il quadro era in campo esso diventava in un certo senso figura e Violetta sfondo. Il che poi era accaduto all'Enriquez in modo molto piú grave nel *Rigoletto*. Il pittore Fiume aveva, per la trasposizione televisiva dell'opera, inserito nella scenografia del salone ducale centocinquanta metri di affreschi. Il risultato che ne venne fuori fu di assoluta confusione, non fusione, il che forse era nella intenzione del regista e dello scenografo, tra figura (personaggio) e sfondo.

Il fatto è che spesso si dimentica che la scenografia televisiva deve essere ridotta a pochi elementi essenziali che facciano convergere maggiormente l'attenzione sui personaggi; una scenografia quindi non *volumetrica*, spaziale a cui rapportare l'elemento uomo, bensí *geometrica*, rapportata all'uomo stesso.

Altri difetti dello stesso tipo si notavano nei costumi; per esempio i bottoni lucentissimi del vestito di Alfredo, il vestito tutto di merletto su raso bianco di Violetta, e la gran faccia bianca di papà Germont nel II atto, come anche tutti i vestiti eccessivamente carichi degli zingari.

Ma a questi difetti dobbiamo contrapporre alcuni notevolissimi pregi dal gusto e dall'impostazione decisamente televisiva: l'inizio su una corbeille di camelie in lentissima panoramica mentre si ode il preludio; la fine del II atto su un tendaggio di una porta che dà la sensazione di un sipario; l'inquadratura dall'alto sul tavolo da gioco, al quale si è seduto Alfredo sempre nel II atto; la pan. lenta a scoprire il giardino che fu testimone degli amoreggiamenti dei due giovani durante il duetto Violetta-Germont che suggella il sacrificio di Violetta; e infine nell'ultimo atto l'uso funzionalissimo di grandi veli che circondano il letto di Violetta e che traducono non la frivolezza, ma la fragilità e quasi eterea evanascenza che la malattia ha conferita a Violetta.

Dobbiamo anche aggiungere che la Carteri è una buona interprete televisiva dell'opera verdiana perchè sa smorzare i toni troppo decisamente melodrammatici; meno adatto, sotto questo punto di vista, il Filacuridi perché eccessivamente legnoso e addirittura insopportabile il Tagliabue nei panni del padre.

Un cappello di paglia di Firenze

Vaudeville di T. Labiche e Marc Michel - *Riduzione televisiva*: Gianfrancesco Savio - *Musica*: Roman Vlad - *Interpreti*: A. Bonucci, F. Coop, F. May, F. Manni - *Scene*: Mariano Mercuri - *Regia*: Corrado Pavolini.

Dover giudicare opere come queste è compito veramente increscioso. Durante tutta la trasmissione ci si è dovuto sorbire le indicazioni che man mano la segretaria di edizione dava all'operatore e ai tecnici: due pollici.... tre pollici... carrello avanti. Di tanto in tanto una voce imperiosa, piú lontana, si inseriva: Volete stare zitti!? Naturalmente l'ordine o l'implorazione non era rivolta alla segretaria che invece tranquilla, serena, coscienziosa, continuava a suggerire: due pollici... due pollici e mezzo...

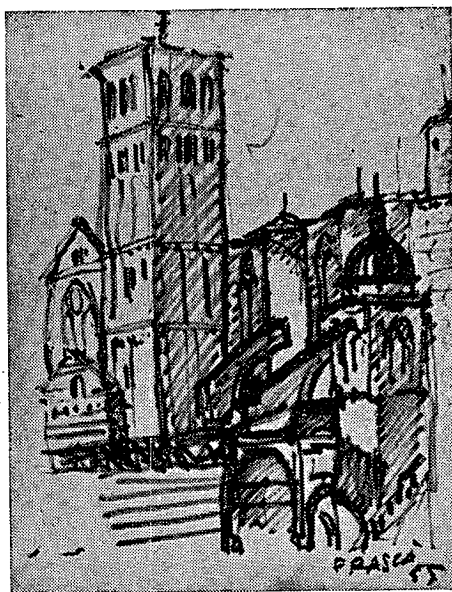
Per fortuna però questo incidente che, concediamo volentieri, può accadere anche se non dovrebbe accadere e siamo sicuri non accadrà piú, non ha sciupato una trasmissione eccezionale, che anzi la trasposizione televisiva del celebre vaudeville di Labiche e Marc Michel dovuta alla elaborazione letteraria di Gianfrancesco Savio, alla fatica

musicale di Roman Vlad e all'opera direttiva di Corrado Pavolini (per citare i principali responsabili di tale trasposizione) è risultata una cosa mediocrissima.

Il ritmo del vaudeville, il clima del vaudeville, lo spirito del vaudeville non c'era. La musica di Vlad era fredda, da esercitazione troppo accademica per tradurre musicalmente il delizioso, vivissimo, spumeggiante spirito satirico del Labiche.

Anche la riduzione che del testo ci ha offerto il Savio ci è sembrata impacciata, arida e soprattutto priva di un criterio base.

In quanto alla regia di Pavolini, anch'essa si è colorita di una indefinibile tinta neutra; cosí che l'intero spettacolo affidato alla bravura di un Bonucci, attore certo delle molteplici ma non illimitate possibilità, e di un Coop, è andato avanti sorretto proprio sui trampoli. Da un momento all'altro sembrava dovesse cadere e non rialzarsi piú e poi invece continuava imperterrito per la sua strada. Cosí sino alla fine che, come ha liberato attori e tecnici da un gran peso, ha permesso a noi di dedicarci a cose piú serie.

Angelo D'Alessandro

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

« Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441